



Vol. 6, no 1, Hiver 2011

ISSN: 1715-9261

Créée en janvier 2006 au département de français de l'Université d'Ottawa, la revue @analyses publie des études universitaires qui, par leur problématique ou leur approche, visent à renouveler le discours critique dans le domaine des littératures franco-canadiennes et québécoise et à étendre le champ des connaissances. Alliant les avantages du numérique en réseau avec les exigences scientifiques des revues imprimées, @analyses veut répondre aux attentes et aux besoins des professeurs et étudiants en facilitant la diffusion de la recherche en études littéraires. Ouverte aux études des corpus franco-canadiens et québécois d'hier à aujourd'hui, la revue ne rejette a priori aucun courant théorique et accueille des dossiers composés d'articles abordant un même thème à partir de points de vue variés.

<https://uottawa.scholarsportal.info/ottawa/index.php/revue-analyses/index>

Devenir soi avec les autres. Identité et altérité dans les littératures francophones du Canada

Emir DELIC, Lucie HOTTE et Jimmy THIBEAULT
Université d'Ottawa

L'avènement de la modernité a amené de profondes modifications dans les processus de constitution du soi et dans les conceptualisations de l'identitaire. Les individus ont en ce sens lentement délaissé certains éléments d'identification traditionnels, tels les liens territoriaux et ancestraux, pour endosser une identité à caractère plus personnel, une image de soi plurielle, particularisée et en rupture avec l'attachement traditionnel du soi à un Même collectif. Cette rupture, nettement posée dans le discours postmoderne, a éveillé, on le sait, plusieurs inquiétudes allant de l'éclatement des

communautés sociales, culturelles et nationales à la perte des certitudes identitaires et à l'isolement du soi en passant par l'effritement des rapports avec autrui et la marginalisation de l'autre. Bien qu'un certain discours postmoderne ait donc pu souligner la caducité des repères identitaires traditionnels, il ne les a pas entièrement effacés. Car l'individualisation des sujets ne s'avère pas complètement incompatible avec un quelconque mode d'appartenance à un Nous, espace social où se joue la construction de chaque sujet dans un rapport d'échange avec autrui. Si, dans le contexte de la mondialisation et de l'ouverture des frontières géopolitiques, culturelles et symboliques, il est désormais possible de parler d'« individu social », d'un soi individualisé qui s'affirme à travers un réseau d'interactions se déployant entre individus, la question se pose encore de savoir comment appréhender les divers éléments qui façonnent le soi. Comment le sujet se définit-il dans son rapport à l'origine? De quelle façon l'appartenance à un espace social et culturel — particulièrement dans le cas des minoritaires et dans celui des (im)migrants — intervient-elle dans la construction identitaire? Quel rôle l'autre joue-t-il dans cette construction du sens de soi qu'est une identité? Voilà quelques questions sur lesquelles se penche ce dossier thématique avec des analyses portant sur les littératures de la francophonie canadienne.

La première partie du dossier, intitulée « Filiations et intimité », interroge les rapports interpersonnels qui se construisent dans l'espace de la famille, d'une part, et celui de la rencontre intime que suppose la conversation d'individu à individu, d'autre part. Si, à l'instar du chanteur Renaud, il convient aujourd'hui, peut-être plus que jamais, de dire que l'« on choisit ses copains / mais rarement sa famille » (1981),

c'est que l'espace familial ne représente plus forcément ce lieu traditionnellement perçu comme réconfortant, où le soi, se reconnaissant dans un Même familial, pouvait trouver refuge. Alors même qu'il croyait tout savoir du cercle familial, le sujet se rend compte qu'il est constamment confronté à un rapport d'altérité avec autrui et que cet autre que représente chaque membre de la famille, aussi familier qu'il puisse être, n'est jamais qu'une construction de son propre regard. Ainsi, se définir soi, c'est également penser l'espace personnel, intime, que l'on habite et, ultimement, cerner son rapport à l'autre, qu'il soit pris dans un lien de filiation ou non.

Dans son article, Cécilia W. Francis s'intéresse à la problématique de l'identité dans le contexte de la migration en proposant une étude des romans *Nicolas, le fils du Nil* et *Quarante Voiles pour un exil* de Mona Latif-Ghattas. Pour Francis, le sujet en quête de son identité n'est jamais complètement stable, particulièrement dans le contexte d'une migration dans le temps et dans l'espace. Chez Latif-Ghattas, le soi est effectivement aux prises avec une coprésence au monde, à la fois *ici* et *ailleurs*, coprésence retranscrite dans l'écriture par un regard nostalgique sur le monde. Le récit de soi est ainsi traversé par la présence de l'autre, qui n'intervient jamais dans un rapport de négation identitaire ou, du moins, pas pour le soi, car pour Francis se dire à travers l'autre suppose d'emblée un rapport de réciprocité. Ainsi, l'ailleurs est décrit par la figure du père qui, par le jeu de la filiation, inscrit le soi dans une certaine continuité identitaire avec le lieu de l'origine. En même temps, cette figure est porteuse du sentiment trouble que le soi y découvre par sa double appartenance au monde : à cette origine filiale ainsi qu'à l'espace de la migration, car le père, né au Caire, mais fils d'un père syrien, finit par être perçu comme un

étranger chez lui. C'est à travers cette image du père, par l'héritage transculturel et transtemporel, que la narratrice parvient à se dire et à surmonter son trouble identitaire. Cécilia W. Francis observe ainsi chez Mona Latif-Ghattas l'affirmation d'un sujet qui se définit d'emblée dans un rapport d'interpénétration, où le soi, plutôt que de revendiquer son individualité et de se poser seul au centre du processus d'identification, reconnaît l'hétérogénéité de ses référents identitaires.

Dans « Tisser le récit de sa vie avec autrui. Images de soi et jeux de mémoire dans *L'Homme effacé* de Michel Ouellette », Emir Delic propose également une réflexion sur l'identité qui fait appel à la mémoire du soi et de l'autre, c'est-à-dire aux souvenirs que le soi garde de l'autre et qui, éventuellement, se constituent en miroir de son identité propre. Cette mémoire est toutefois douloureuse pour Thomas, héros habité par trois figures de son passé dont il n'arrive pas à se défaire et qui l'excluent d'emblée du monde présent. La guérison du personnage ne passe cependant pas par la rupture ni l'oubli de ce passé douloureux qui le hante, mais plutôt par la superposition de celui-ci à la réalité telle qu'elle s'offre à lui. Lorsqu'il est enfermé pour vagabondage, Thomas reçoit la visite d'Annie, jadis son amante, qui lui apprend qu'il a une fille, ce qui éveille chez le personnage, à la fin de la pièce, une conscience du présent, première étape annonciatrice d'une guérison. Delic souligne que le rapport à l'altérité, au lieu de supposer la négation de l'autre, appelle un processus de communication qui, comme chez Latif-Ghattas, reconnaît l'interdépendance entre le soi et l'autre dans le processus d'identification. L'auteur propose donc d'explorer, à partir de la pièce de théâtre de Michel Ouellette, cette « communication

profonde » qui se produit dans les reconfigurations mémorielles qui lient les identités du soi et de l'autre. Une communication qui ouvre à une certaine réciprocité que le personnage découvre dans les yeux de sa fille.

François Paré propose une analyse convergente lorsqu'il soutient que la communication est au centre du rapport identitaire dans les contextes minoritaires franco-ontarien et acadien. Son analyse éclairante de *Conversations*, d'Herménégilde Chiasson, et de *Survenance*, d'Andrée Lacelle, montre comment les dialogues théâtraux ou l'intimité d'une conversation aléatoire où chacun se dévoile traduisent le désir de rencontre de l'autre. En effet, Paré perçoit, dans l'esprit fragmentaire du sujet dit post-identitaire, une volonté de rejoindre autrui. Ainsi, la rencontre dialogique que mettent en scène Chiasson et Lacelle, témoignerait d'un désir marqué de trouver, dans les rapports entre sujets, une alternative à la confrontation traditionnelle dominants-dominés qui s'est avérée, à ce jour, stérile. C'est par la médiation entre le soi et l'autre, et non pas par la rupture, que le sujet minoritaire parvient à se dire et à réclamer la place qu'il entend occuper dans l'espace social. Il n'est pas question pour les personnages, explique Paré, de refuser leur identité de minoritaires, mais plutôt de trouver un espace de rencontre où l'autre ne serait pas négation, mais complétude de soi.

Or, quoique fondamental, l'espace d'interaction circonscrit par les rapports de filiation et d'intimité qu'explore la première section du dossier ne saurait guère embrasser à lui seul l'activité médiatrice grâce à laquelle le sujet devient soi avec les autres. Tout l'espace social élargi engage, en effet, cette activité, et ce avec une intensité grandissante depuis le milieu

du XX^e siècle. D'une part, parce que c'est dans cet espace social que le sujet entre en contact avec une multiplicité de groupes potentiels d'appartenance, réels, virtuels ou symboliques, et qu'il construit son identité en choisissant ses affiliations et ses allégeances. D'autre part, parce que, comme le soutient Anthony Giddens dans son ouvrage sur l'identité de soi à l'ère de la « haute modernité », « *the individual is not a passive entity, determined by external influences* » (p. 2). De fait, autant les ensembles collectifs contemporains -- qu'ils soient de nature culturelle, ethnique, religieuse, professionnelle, associative ou autre (pensons à la célèbre communauté des « citoyens du monde ») --, forment des milieux de socialisation de l'individu, autant l'individu participe, de manières différentes, au façonnement de ces mêmes milieux. Il lui est dès lors véritablement possible de faire fonction d'agent de changements sociaux, par exemple en réorientant les valeurs et les aspirations d'une communauté existante, ou bien en créant, avec l'appui de ses semblables, de nouveaux groupes d'appartenance fondés sur des intérêts communs. En témoignent avec brio les divers phénomènes de mobilisation collective réalisés au cours des dernières années grâce aux réseaux sociaux, tels *Facebook*, *Twitter* et *YouTube*. Ce sont donc les dynamiques complexes de la constitution réflexive du soi qui forgent, souvent sur le mode électif, les appartenances communautaires, qu'explore la seconde section du dossier intitulée « Individu et collectivités ».

Dans l'article qui ouvre cette section, Mark Benson explore les conflits qui accompagnent l'expression individuelle en mettant en lumière la place centrale du combat dans deux romans de Jean Jules Richard, à savoir *Neuf Jours de haine* et *Le Feu dans l'amiante*. Après avoir souligné la valeur symbolique

de la grève de l'amiante au Québec en 1949 et son impact sur les mutations ultérieures de la « Belle Province », l'auteur met en parallèle les trames narratives en apparence divergentes des deux œuvres, qui traitent respectivement de la Deuxième Guerre mondiale et de la grève déjà mentionnée. Il devient ainsi évident que les hostilités, dans *Le Feu dans l'amiante*, entre les grévistes et les partisans de l'ordre établi (le patronat, l'État, l'Église, la police), de même que leurs plans respectifs d'attaque et de défense, s'avèrent comparables à ceux déployés, dans *Neuf Jours de haine*, par les camps antagonistes en temps de guerre. En contrepoint de ces conflits concrets, se déroule, comme le montre la fine analyse que fait Benson des symbolismes de la poussière et de la pyramide dans les deux œuvres, le conflit, plus abstrait, entre le sujet en quête d'affirmation de soi et les forces homogénéisantes d'une société oppressive. C'est finalement cette lutte de l'individu contre la collectivité qui constitue l'antagonisme fondamental dans les romans de Richard.

L'article de Claudine Potvin, intitulé « Thérèse Renaud : écrire le "refus global" », fait écho à celui de Mark Benson. Si les deux auteurs se penchent sur l'affirmation d'un soi aux prises avec le conformisme sclérosant d'une collectivité — on notera d'ailleurs que la grève de l'amiante dont s'inspire le deuxième roman de Richard a lieu l'année suivant la parution du *Refus global* en 1948 —, Potvin élucide le cheminement d'une voix féminine, qui se voit largement marginalisée dans un univers résolument masculin. Elle nous livre, en effet, une réflexion approfondie sur le devenir au féminin à travers une étude de l'intégralité de l'œuvre de fiction de Thérèse Renaud, l'une des sept femmes signataires du *Refus global*. En plus de mettre en lumière l'implication souvent méconnue des femmes dans le

mouvement artistique qui a mené à la parution du manifeste, Potvin aborde tant la démarche littéraire et l'esthétique de Renaud que son positionnement dans l'institution artistique en tant que femme sujet, et non pas objet, de la parole. Ce faisant, elle fait ressortir la manière dont l'exil intérieur comme extérieur de Renaud a influencé son acte de création, sa conception de l'art et sa pensée féministe.

Clothilde Landais s'intéresse également aux tensions qui informent le devenir de l'individu, mais moins dans la perspective des rapports conflictuels de l'individu à une communauté d'origine que dans celle de sa relation à une communauté étrangère qu'il tente d'intégrer. Ainsi, dans son analyse du roman *Aliss* de Patrick Senécal, Landais fait valoir que le personnage d'Alice/Aliss, bien qu'il n'affiche au départ aucun trait différentiel pouvant le distinguer des autres adolescents qu'il fréquente à l'école ou des membres de sa famille, développe un sentiment subjectif d'altérité et souhaite faire l'expérience de ce qui existe en dehors des normes et convenances du milieu aisé qui est le sien. Cet « ailleurs » dans lequel l'héroïne s'aventure se situe dans le monde de Wonderland, une société de délinquants tous azimuts, établie à proximité du fleuve Saint-Laurent, dans un espace totalement autre, grâce au dispositif fantastique du roman qui puise dans le fameux conte de Lewis Carroll. Pourtant, comme le signale Landais, Aliss a beau essayer de se fondre dans cette société où les mots d'ordre sont délits et interdits -- efforts qui vont jusqu'à modifier la graphie de son prénom --, elle ne pourra s'y assimiler entièrement. Wonderland finira, en fait, par confirmer l'altérité objective du personnage, accusant par là son aliénation et son appartenance à son milieu d'origine. En élucidant de la sorte le jeu entre deux « groupes de référence »

dans le parcours identitaire de l'héroïne d'*Aliss*, Landais met en relief l'artificialité de la normativité et, par le fait même, la variabilité des constructions de l'altérité, même si les deux demeurent cruciales dans la constitution du soi.

Jean Morency scrute, quant à lui, un motif récurrent dans plusieurs œuvres d'expression française du Canada, soit celui de l'image de la maison qui brûle. Si cette image incarne, selon l'auteur, un rapport particulier aux figures du temps, ce rapport est frappé d'une ambivalence fondamentale dans l'Amérique française, là où la présence francophone peine à s'inscrire dans la durée. Il relève les manifestations du motif en question dans le roman *Au Cap Blomidon* de Lionel Groulx et dans l'essai *La Tragédie d'un peuple* d'Émile Lauvrière. Ce détour par deux textes du début du XX^e siècle permet d'établir non seulement les liens entre l'image de la maison qui brûle et les relations au temps dans l'identification du soi, mais aussi l'émergence de certains « éléments temporels » qu'accuseront ultérieurement les romans francophones écrits à l'extérieur du Québec, notamment le télescopage de différentes temporalités -- trait qui caractérisera aussi la dramaturgie, comme le montre l'article d'Emir Delic. Morency explore ensuite comment le motif de la maison qui brûle se trouve réinvesti dans quatre romans parus vers la fin du siècle, soit *Histoire de la maison qui brûle* de France Daigle, *L'Obomsawin* de Daniel Poliquin, *Un vent se lève qui éparpille* de Jean Marc Dalpé et *Le Coulonneux* de Simone Chaput. L'auteur nous fait observer en somme que la signification et la portée de l'image de la maison qui brûle changent au fil du temps, ce qui signale l'apparition de nouvelles configurations des relations du soi aux figures du temps et à l'altérité.

Si les deux premières sections de ce dossier sondent donc différentes dimensions des relations dynamiques, fluctuantes, du soi aux autres, d'abord dans l'espace délimité de l'intimité, puis dans celui plus vaste de la collectivité, l'expérience viatique, celle qui ouvre véritablement sur le large, constitue sans l'ombre d'un doute un autre espace d'investigation privilégié de ces relations. Comme le pressentait déjà le dicton, voyager est une façon de se découvrir soi-même. Au contact des autres, le soi s'affirme et se reconnaît comme distinct ou, au contraire, s'aperçoit qu'au-delà des différences superficielles, les uns ressemblent souvent bien plus aux autres que ne le laissent croire les impressions initiales. La littérature a d'ailleurs fréquemment exploité la thématique du voyage. Pour Michel Butor, « le voyage, ou plus exactement le "périple", constitue "le thème fondamental de toute littérature romanesque" » (Bourneuf, 1970, p. 81; voir Butor, 1964). Ces déplacements peuvent amener les personnages à visiter des contrées éloignées ou des régions peu fréquentées ou encore à redécouvrir leur propre pays. Les articles regroupés dans la section « Voyager à la découverte de soi » touchent à ces diverses variantes.

Dans le premier article de cette section intitulé « Le soi chez les autres : comment se transformer sans se perdre? », Jacques Caroux et Pierre Rajotte se penchent sur des récits de voyage de pèlerins et de voyageurs québécois du XX^e siècle. Dans un premier temps, ils étudient les textes de ceux qui s'aventurent à l'étranger entre 1900 et 1940 et qui voyagent soit dans des lieux présentant un lien avec leur propre culture (la France, l'Italie — surtout Rome — et la Terre Sainte) et où l'altérité est restreinte, soit en Asie, où le choc culturel est plus grand, et cernent l'évolution des rapports que les voyageurs

entretiennent avec les autres qu'ils rencontrent sur la route durant ces 40 ans. La deuxième partie de leur texte porte sur les récits des voyageurs des années 1940 à la fin du siècle qui s'aventurent dans des lieux exotiques, notamment l'Asie et l'Afrique. Ils signalent que la façon de se situer en relation avec cet ailleurs et ses habitants se transforme radicalement. La dernière partie de l'article est consacrée à une nouvelle tendance qui prend forme à partir des années 1990 : le pèlerinage à Saint-Jacques de Compostelle. Comment expliquer ce regain d'intérêt pour un lieu si hautement symbolique, rattaché au passé catholique? Les auteurs explorent les raisons qui incitent les voyageurs à parcourir à pied le chemin Saint-Jacques, la façon dont ils perçoivent les autres qu'ils rencontrent en route et ce qu'ils retirent du pèlerinage. L'article dresse donc un portrait saisissant de l'évolution des pratiques voyageuses — du moins de celles des Québécois — tout au long du XX^e siècle.

Dans l'article qui suit, Nova Doyon explore, en compagnie de Gabrielle Roy et de son personnage Pierre Cadorai, le Grand Nord canadien tel qu'il est représenté et symbolisé dans *La Montagne secrète*. Elle examine comment le roman réactive certains mythes fondateurs de l'imaginaire américain, en particulier ceux liés aux grands espaces et au Nord. Or, si le personnage explore l'espace nordique, sa quête se transforme, comme c'est souvent le cas, en une découverte de soi. Le voyage est ici aussi au cœur de la quête identitaire par la mise en scène des rapports parfois conflictuels entre l'humain et la nature inhospitalière du Grand Nord, entre la solitude du voyageur et l'amitié qui naît des rencontres fortuites. Par ailleurs, l'espace dans *La Montagne secrète* acquiert une strate de signification supplémentaire, selon l'auteure, lorsque Pierre Cadorai quitte le

Canada pour Paris. C'est alors, souligne Nova Doyon, que se produit une nouvelle confrontation de l'ici et de l'ailleurs, de l'urbain et de la nature sauvage, qui contribue à la quête identitaire du personnage et, surtout, alimente son activité de peintre. En fait, le rapport, souvent oppositionnel, entre la nature et l'humain donne naissance dans le roman à toute une série de rapports dialectiques -- la ville et la nature, l'ici et l'ailleurs, la solitude et l'amitié, la contemplation et la création -- qui s'avèrent déterminants dans le parcours du personnage.

Dans son article, Jimmy Thibeault analyse comment, dans *Nikolski* de Nicolas Dickner, les personnages reconfigurent à la fois la cartographie de la Franco-Amérique et celle de leurs propres origines. Ici, l'identité des personnages n'est plus déterminée exclusivement par les frontières traditionnelles d'appartenance à un lieu, à une culture, à une nation ou à une langue, mais se décline plutôt en fonction des expériences de vie et des contacts avec les autres. Après un rappel de ce qu'est la Franco-Amérique, telle que conçue par Dean Louder, Jean Morisset et Éric Waddell, Thibeault analyse le roman de Dickner en fonction du paradoxe continental soulevé par les géographes. En effet, dans *Nikolski*, les cartes géographiques, ainsi qu'une boussole un peu spéciale, jouent un rôle central mettant l'accent sur la nécessité de s'orienter et de trouver la « bonne » route. De même, les origines familiales floues des personnages et les rapports cachés qui les relient, à leur insu, les uns aux autres, illustrent la nécessité de refonder l'identité. Selon l'auteur, c'est en élargissant la cartographie identitaire au continent entier que ceux-ci parviennent à inscrire leur identité dans le sillage de l'histoire, sans se plier à une fausse continuité.

Dans le dernier article, Guy Poirier nous emmène sur la côte du Pacifique par une analyse de sept recueils de nouvelles, dont les auteurs, venus d'Europe, d'Afrique ou d'autres provinces canadiennes, mettent en scène deux espaces qui se confrontent, celui de l'ailleurs et celui de la Colombie-Britannique, deux temps, celui du passé et celui du présent, et deux univers, celui du soi et celui de l'autre. Grâce à une analyse de l'architecture des recueils, Poirier cerne une évolution dans la pratique de la nouvelle, plus précisément dans la représentation du soi en lien avec les autres. Cette transformation prend forme au fur et à mesure que les personnages se départent de leur ancienne identité liée à leur appartenance à un espace laissé derrière eux et s'enracinent dans leur nouvel espace de résidence. En effet, Poirier relève deux grands types de nouvelles : celles qui se déroulent au passé, dans un lieu autre que la Colombie-Britannique, occupant une place prédominante dans les recueils jusqu'en 2005 et qu'il nomme les nouvelles racontant le monde du soi en se fondant sur les critères identificatoires traditionnels; et celles qui investissent le monde de l'autre, soit la Colombie-Britannique, qui deviennent plus nombreuses après 2005 et qu'il nomme les nouvelles du braconnage identitaire en se fondant sur la définition qu'en donne Simon Harel. Ces dernières nouvelles se démarquent des premières en ce qu'elles présentent un monde sans passé, les auteurs nouvellement arrivés dans la province optant pour des narrations sans profondeur temporelle. Dans les deux cas, les nouvelles misent sur la présence de personnages marginaux (les Juifs, les émigrés, les handicapés). Toutefois, dans les nouvelles du braconnage, l'élément du danger semble plus présent. Elles semblent, selon Poirier, « d'un point de vue humain, beaucoup

plus inquiétantes » puisque « [l]es objets, le destin, l'ironie du sort, les renversements narratifs, les pulsions sexuelles, toutes ces dimensions surgissent, abandonnant souvent les protagonistes et les lecteurs dans une situation terminale dramatique, sinon tragique ».

Tout bien considéré, devenir soi, comme tendent à le montrer l'ensemble des articles réunis dans le présent dossier, suppose d'emblée un mouvement d'ouverture à autrui de la part du sujet en quête d'identification. Car son identité ne saurait prendre forme que grâce à une multitude de rapports d'identification noués, dénoués et renoués sans cesse avec les autres qui l'entourent, et ce, parfois, malgré la prise de conscience de différences marquées. C'est, au final, dans un rapport d'individu à individu, dans une relation entre le soi et les autres fondée sur un principe d'échanges interpersonnels, intersignifiants, que semblent se construire les paradigmes contemporains de l'identité et de l'altérité, paradigmes que ce dossier se propose d'explorer à travers le prisme des littératures francophones du Canada, là justement où ils revêtent des formes riches, complexes et variées.

Bibliographie

- BOURNEUF, Roland (1970), « L'organisation de l'espace dans le roman », *Études littéraires*, vol. 3, n° 1, p. 77-94.
- BUTOR, Michel (1964), « L'espace du roman », *Répertoire II*, Paris, Minuit.
- GIDDENS, Anthony (1991), *Modernity and Self-Identity. Self and Society in the Late Modern Age*, Stanford, Stanford University Press.
- RENAUD (1981), « Mon Beauf », Album *Le Retour de Gérard Lambert*.

Pratiques textuelles de l'altérité. Vers une poétique de l'identitaire chez Mona Latif-Ghattas

Cécilia W. FRANCIS
Université Saint-Thomas

Dans la foulée de la critique générée autour de l'écriture migrante, plusieurs essayistes, de Pierre Nepveu à Simon Harel, postulent que la catégorie de textes portant sur l'immigration constitue une topographie symptomatique de la porosité identitaire caractérisant nos sociétés contemporaines. Minoritaire parmi les minoritaires, l'écrivain affecté par la transhumance vit de façon exacerbée le motif de base de la littérature québécoise postmoderne, déterminée par une résistance à l'uniformisation entropique (Gontard, 2007, p. 268). Puisque l'écrivain migrant rappelle l'hétérogénéité

intrinsèque sous-tendant toute question liée à l'identité culturelle, son texte renvoie à une image à la fois fascinante et inquiétante de la notion d'appartenances (den Toonder, 2008, p. 23), aujourd'hui dépourvue de fondement unitaire. De provenance souvent pluriculturelle, l'écrivain associé à cette condition liminale se trouve « à cheval sur plusieurs cultures, plusieurs pays, plusieurs langues, plusieurs imaginaires » (Robin, 1993, p. 308), et cette diversité originaire le pousse à « des expérimentations formelles pour donner de la cohérence à cette multiplicité et/ou à ces clivages » (*ibid.*). Dit autrement, une identité composite, plurielle ou hétéroclite s'avère souvent le corollaire d'une « hybridité textuelle » (Dumontet, 2005, p. 84). L'apport premier de cette littérature marquée du sceau de l'exil ou de l'ailleurs se décèle dans sa capacité de déplacer la réflexion sur l'identité culturelle vers la notion d'*identitaire*, définie par Sherry Simon comme un « lieu problématisé de la rencontre entre culture et identité » (p. 26). Chez nombre d'écrivains migrants, l'*identitaire* renvoie à « la mise en jeu de l'identité lorsque celle-ci est inassignable, insaisissable, problématique » (Joffrin, 1996, p. 229). Et l'univers fictif s'avère propice à l'exploration de cet *identitaire* car il autorise les virtualités. Affranchissant l'auteur du pacte autobiographique, mais non de l'interrogation sur l'identité du sujet-écrivain,

La fiction *identitaire* expérimente les limites de la fictionalisation de la vie de l'auteur en substituant au pacte un contrat de lecture ambigu, qui instaure un rapport de référentialité au cœur d'une fiction. Elle serait une variante de l'écriture autobiographique contemporaine, dans la mesure où elle mêle à la reconstitution rétrospective d'une personnalité l'élaboration par l'écriture d'une identité hétérogène du narrateur après l'expérience douloureuse de l'immigration. (*ibid.*, p. 230)

Cette littérature se trouve en conséquence façonnée par le déplacement, par « l'exploration de l'espace et la rencontre de l'autre » (den Toonder, 2008, p. 21).

Nous proposons d'examiner ce rapport complexe de référentialité du soi et de l'autre tel qu'il se dessine au cœur de la fiction identitaire de Mona Latif-Ghattas. Nous penchons sur deux œuvres encore relativement peu examinées, à savoir *Nicolas, le fils du Nil* (1999 [1985]) et *Quarante Voiles pour un exil* (1986)¹, nous estimons que l'espace énonciatif de ces deux textes intimistes s'élabore en fonction d'une modélisation esthétique distincte, ancrée dans l'oralité arabo-orientale et ses figurations analogues. Nous désirons montrer dans quelle mesure la quête identitaire esquissée se trouve ainsi prise en charge par des visées de médiation, de coexistence et d'interférences, qui inscrivent les dynamiques *intra-* et *extratextuelles* de l'altérité mises de l'avant par l'écriture dans une optique de transculturalité. L'intérêt de notre démarche réside dans l'attention accordée à la facture poétique du texte migrant, à partir d'une perspective analytique sémio-discursive, à l'instar notamment des travaux de Denis Bertrand (2000). Il s'agit d'une approche qui forme la base de notre cadre de travail (Francis, 2003, 2006), qui consiste à interroger les corrélats avant tout intrinsèques (génériques, narratifs, stylistiques, énonciatifs) dans le contexte du récit francophone.

La coprésence des codes orientaux et occidentaux

Rédigés en début de parcours, *Nicolas, le fils du Nil* et *Quarante Voiles pour un exil* s'interpellent dans la mesure où ils sont l'un

¹ Voir notamment F. Elizabeth Dahab (2009), Lucie Lequin (1995, 1996), et Maïr Verthuy et Lucie Lequin (1992).

et l'autre entièrement innervés par l'exploration fragmentaire et elliptique d'éléments identitaires remontant à l'origine, recouvrant l'enfance et la jeunesse liées au pays natal, et témoignent, à partir d'une énonciation empreinte d'inter-culturalité nord-américaine, d'une volonté commune de réappropriation génétique et culturelle. De plus, à la manière des productions littéraires francophones travaillées par des esthétiques métissées (Semujanga, 1999, 2004), ces textes se dérobent aux classements habituels en vertu de leur hybridité formelle — tant générique que langagière. D'après Marc Gontard, le texte francophone « introduit dans le fonctionnement même des formes narratives une hétérogénéité qui remet en cause l'opposition binaire du même et de l'autre, dans un renouvellement postmoderne du discours sur l'altérité » (p. 257).

Eu égard à notre corpus, le premier texte porte comme signalisation générique l'appellation « roman poétique », tandis que le second se déclare « récits et fragments poétiques ». Un tel amalgame de pratiques textuelles découle des impératifs d'un discours intimiste fondé sur des assises culturelles orientales et s'écarte pour cette raison, du point de vue du fond et de la forme, des démarches classiques de la prose autobiographique. Précisons, à cet effet, que *Nicolas, le fils du Nil* fut rédigé en 1979 au Canada et publié d'abord au Caire en 1985, en fonction d'un lectorat égyptien. Les Éditions TROIS republient ce premier roman en 1999 dans sa version originale, augmentée d'une postface de l'auteure. Le second texte, qui a vu le jour en 1986, a paru également chez TROIS, maison d'édition aujourd'hui défunte qui, sous la direction d'Anne-Marie Alonzo, a facilité la circulation d'ouvrages et de travaux expérimentaux, avant-gardistes, assimilés à l'hybridité et à la transculture, qui débordaient les conceptualisations de la littérature québécoise de l'époque.

Autre trait distinctif essentiel, le geste énonciatif qui sous-tend ces deux textes est caractérisé par une autoréférentialité renvoyant au dispositif de la voix et au conte arabo-oriental. À la manière d'une charpente posée en immanence, la mise en scène du geste de raconter conditionne dans une large mesure l'œuvre composite de Latif-Ghattas. Qu'on pense aux textes intitulés *Les Chants du Karawane* (1985), *Les Voix du jour et de la nuit* (1988), *Le Double Conte de l'exil* (1990) ou *Les Lunes de miel* (1996), ce sont surtout des conteurs, des écrivains publics, des figures de poètes ou de cantatrices, des voix d'oracle, des revenants ou des entremetteuses qui peuplent son univers créateur. Chez cette écrivaine originaire d'Égypte, qui immigre au Québec à l'âge de dix-huit ans, il est incontestable qu'un patrimoine originel, nourri des rythmes et des sonorités de l'arabe, langue maternelle, coexistant avec le français, appris dès l'enfance, et d'une culture indissociable des splendeurs du Nil, imprègne son souffle poétique. Transfigurée par l'exil, cette assise culturelle enjoint l'auteure à privilégier l'imbrication dans ses textes de formes génériques et langagières relevant de la rencontre de l'Orient et de l'Occident. « Je suis Orient et Occident. Je n'écrirai jamais que Orient et Occident [...]; c'est une richesse merveilleuse »². En vertu de cette pratique esthétique, Latif-Ghattas rappelle son appartenance à une longue tradition littéraire transmise de façon orale et par les femmes surtout³ :

Ma culture arabe est en images, que je le veuille ou non. Le chant circulaire qui me hante est aussi le mien parce qu'il est celui de mon origine et des voix anciennes de ce pays des fresques pharaoniques. La voix des conteurs arabes du désert a

² Latif-Ghattas, dans Grégoire, 1994, p. 32.

³ Kober, 2006, p. 94-95.

sûrement confectionné l'esthétique de mes textes. (Latif-Ghattas⁴, dans Royer, 1999, p. 74).

Sur cette question, l'auteure a précisé que l'oralité qui circule dans ses textes émane du creuset de ses ascendances multiples, renvoyant certes à la tradition arabo-islamique, mais également aux rituels familiaux et communautaires de la tradition byzantine-orthodoxe et au classicisme gréco-romain, étant donnée sa scolarisation dans le cadre de l'école française (relatée dans son roman *Les filles de Sophie Barat*), où elle fut lectrice et interprète notamment des tragédies grecques⁵. Un palimpseste à la fois verbal et sensoriel composé d'interférences culturelles enchevêtrées crée ainsi un syncrétisme inusité qui enrichit sa démarche créatrice en langue française⁶.

Observons que son œuvre littéraire s'investit non seulement de l'oralité, mais d'*oraliture*, concept avancé dans le contexte des études littéraires caraïbes par Maximilien Laroche (1991) pour désigner le substrat des nombreux genres oraux qui participent à la mise en récit d'une culture indigène dominée : mythe, conte, épopée, proverbe, devinette, chanson⁷. Situé à la croisée de l'oral et de l'écrit, le narrateur de textes francophones s'avère *marqueur de paroles*, puisqu'il s'ouvre à de multiples destinataires, la coprésence de codes orientaux et occidentaux créant à même le tissu textuel une tessiture vocale métissée, polyphonique. Adoptant une approche anthropologique à l'étude de l'autobiographie dans des

⁴ Dorénavant, ce nom sera abrégé sous la forme L-G dans les références.

⁵ Ces données ont été transmises dans une correspondance échangée avec Mona Latif-Ghattas, février 2011.

⁶ Latif-Ghattas, dans Grégoire, 1994, p. 33.

⁷ Beniamino, 2005, p. 142.

contextes interculturels, Hans-Jürgen Lüsebrink signale que l'émergence de l'autobiographie dans les pays africains et arabes montre que les déplacements de frontières entre le privé et le public, entre le non-dit et le dicible, ont généré des formes hybrides, à cheval sur le modèle occidental et les récits de vie inscrits dans des traditions orales. Ces récits de vie tendent à intégrer des formes de dialogisme modelées sur des pratiques de la communication orale quotidienne au cours desquelles le narrateur interagit directement avec son interlocuteur. Les récits autobiographiques des cultures francophones enregistrent donc des données pragmatiques (verbales, non-verbales, contextuelles) inséparables de la scène narrative, ce qui les distingue de l'autobiographie classique, qualifiée par un discours monologique, la distanciation et la linéarité⁸.

Forte d'un imaginaire infléchi par les rythmes et les sonorités de la langue (dialectale/littérale) et de la culture arabe, Latif-Ghattas partage de nombreuses sensibilités avec d'autres créateurs québécois associés à la transculture, à savoir Naïm Kattan, Nadine Ltaif et Abla Farhoud, qui inscrivent eux aussi dans des écrits hybrides, de manière subversive, dans la substance sonore et gestuelle du sens, des traces d'altérité identitaire. Enrichie par l'adoption d'un nouveau lieu d'énonciation, pétri de pertes et de gains, la filiation orientale incarne chez Latif-Ghattas « les croisements multiples que suscite l'expérience de l'exil » (Nepveu, 1988, p. 234). Cette voix pénétrée d'échos et de couleurs orientaux participe, selon Simon Harel, au décentrement du discours identitaire québécois (p. 86).

⁸ Lüsebrink, 2001, p. 104-106.

Sur ce plan, précisons que la démarche de Latif-Ghattas représente une contribution significative au contre-discours orientaliste qui se développe en Amérique du nord et en Europe. Rappelons que le concept d'orientalisme que l'on doit à Edward Saïd (2005), renvoie au regard réducteur, stéréotypé, exotique, posé par l'Occident sur les cultures africaines, arabes et orientales. Cette lentille ethnocentrique, héritage colonisateur, européen, volontaire ou inconsciente, a eu pour effet de fausser la représentation des cultures arabo-orientales, de réduire la mise en représentation de leurs traditions et pratiques culturelles à un nombre restreint de clichés axés notamment sur la violence, le mysticisme ou l'érotisme. Si en France des auteurs comme Assia Djebar et Leïla Sebbar ont dénoncé la chosification fantasmée du personnage féminin, au Québec, Mona Latif-Ghattas, joignant sa voix à d'autres créatrices de la diaspora (Andrée Dahan, Anne-Marie Alonzo, Nadia Ghalem), a elle aussi critiqué les constructions étroites et binaires de l'orientalisme⁹. En vertu de son geste de raconter à partir de la position culturelle hybride qui est la sienne, elle opère la transmutation du sujet féminin : d'objet observé et décrit, celui-ci se transforme en instance agissante, productrice de discours identitaires singuliers.

Nicolas, le fils du Nil

Comment la mise en récit du premier texte se déploie-t-elle en termes d'altérité? Nous nous attarderons sur deux composantes de cette modalité discursive en ciblant tout d'abord des

⁹ Przychodzen, 2006, p. 9-14.

éléments de genre et de narration et en deuxième lieu, de forme langagière. À cet égard, *Nicolas, le fils du Nil* est essentiel dans le parcours de l'écrivaine, puisqu'il en constitue le démarrage et, à la manière d'une palabre du Machrek, annonce l'œuvre à venir. Or pourquoi l'instance narrative choisit-elle d'inaugurer le projet créateur en circonscrivant la médiation du soi par l'Autre, par le père? Plusieurs hypothèses sont valables. D'abord *se dire* à travers l'autre présuppose une posture de réciprocité, une intersubjectivité attribuable à une fluidité identitaire, traits que plusieurs critiques retiennent en tant que donnée énonciative prédominante de l'écriture autobiographique au féminin¹⁰. La démarche énonciative du récit de vie est délibérément axée sur une forme d'enclavement, de dédoublement, afin de rendre hommage à une figure influente dans la formation intellectuelle et artistique de la scriptrice. Inscrire une continuité dans une filiation généalogique et physique (Nicolas étant *fils* du Nil, Mona sa fille est aussi celle du Nil) permet de transcrire une multi-appartenance, une réciprocité tant familiale que culturelle, géographique ou spirituelle. Qui plus est, adopter la première personne du singulier en tant que femme issue d'un pays arabo-musulman de tradition idéologique patriarcale aurait représenté, pour ce premier texte, un geste de provocation; d'où la nécessité d'édulcorer la prise de position énonciative par la pudeur et la discrétion¹¹. Permettant simultanément de s'exhiber et de s'esquiver, cette écriture de soi énoncée par le prisme de l'autre, que nous désignons délibérément *auto-biographique* pour en souligner l'inhérente polyvalence, relève des pratiques autobiographiques du postcolonialisme, lesquelles

¹⁰ Cosslett, Lury et Summerfield, 2000, p. 1-8; Smith et Watson, 1998, p. 9-15.

¹¹ Chaulet-Achour, 1996, p. 291-293.

échappent aux normes du genre occidental par leur adoption de formes discursives qui amplifient l'entre-deux et le transindividuel¹². Chez Latif-Ghattas, le positionnement du soi féminin tout comme celui d'autres personnages féminins (grands-mères, épouses, sœurs, filles, gouvernantes) s'observe dans les interstices, s'inscrit en parallèle, sous les branches de l'arbre généalogique (L-G, 1999, p. 39). On décèle sa présence textuelle à l'aide de traces et de fragments : l'autoportrait émerge des « visages de femmes » (p. 49) sculptés par Nicolas, se confond avec l'évocation d'une kyrielle de noms féminins (p. 28), de « bijoux de naissance » (p. 37) offerts en hommage aux nouvelles mères, et renvoie enfin aux eaux féminines du fleuve éponyme par lesquelles s'ouvre et se referme le récit. La fusion identitaire de soi à l'autre paternel émane surtout d'un fonds affectif, d'une interdépendance soudée par l'expérience de l'exil, de la cassure et du deuil communément vécue sur plusieurs plans.

Se dire par l'intermédiaire de l'Autre

Au niveau de l'anecdote, le morcèlement et la fragmentation de la trame narrative privilégient le parcours du père, mettant de l'avant les diverses particularités qui régissent son statut d'intrus. Le personnage paternel, quoique né au Caire, est le fils d'un père syrien, commerçant venu s'établir dans la vallée des pharaons (L-G, 1999, p. 23). Suivant une coutume familiale, il porte le prénom français de son aïeul et l'accentuation de cette ascendance exogène devient de plus en plus problématique, à mesure que les tensions sociales se font sentir en Égypte au cours des années cinquante et soixante (p. 87). On finit par

¹² Hornung et Ruhe, 1998, p. 1-3.

l'associer à la figure de l'étranger, « Pleuvent les mépris Nicolas les voit-il? / "C'est un vendu" disent les siens / "Un étranger" disent les autres siens. / Nicolas ne veut voir il croit. / Il croit » (p. 85). L'équivoque entourant les origines du père s'amplifie, car à l'opposé d'autres entrepreneurs comme lui, et même de son frère Fouad, qui fuient le pays à l'apogée des grands tumultes politiques suscités par Nasser (p. 93-96), il voue une fidélité sans faille à l'Égypte et met en pratique les réformes nationalistes et socialisantes du colonel, bien avant la promulgation des nouvelles lois. Comme pour conjurer son étiquette de paria, il endosse la cause des « fils du Nil » (p. 76), fait preuve d'une indulgence et d'une générosité exemplaires face à ses adversaires, cet altruisme se traduisant en termes arabes par « maalech » (p. 86) :

Nicolas n'est pas voyant il Croit. / « Maalech » pense-t-il. / Maalech. / Ce mot magique « Maalech ». / Qui incite au pardon et à l'indulgence. Mot des nobles de cœur mot des grands des / croyants / des sages. / Il veut dire « laisse aller car l'erreur est humaine », / et la révolution est pure je le sais et j'espère, / car plus fort que l'angoisse plus fort que le mépris / plus fort que l'injustice et plus ancien que l'homme, le Nil. (p. 86)

Se fiant davantage aux valeurs communautaires qu'au cartésianisme et à l'individualisme, le père clame sa légitimité culturelle, incarne par ses gestes et ses attitudes la grande passion sociale égyptienne, celle de la générosité qui précède les contingences du politique et de l'économique (Chebel, 2001, p. 204). Or, sur un autre plan, il perd ses élections en raison de son statut d'entre-deux, malgré une identité légalement attestée (naissance et passeport), « Entre la terre qu'il aime et le nom de ses aïeux, / son Cœur » (L-G, 1999, p. 80), et pour être lui-même un industriel prospère, associé aux « tarbouches » (p. 75), appuyés par le roi Farouk, on le soupçonne de trahison : il

devient la cible de graves injustices. On confisque son usine de fabrication de soie, on le réduit au niveau d'un « employé syndiqué » (p. 107), ce qui lui permet, avec le temps, de se transformer en patron modeste d'une petite société où tous sont travailleurs salariés et syndiqués (p. 107, 125). Victime des transformations sociopolitiques et historiques de son pays, le père accepte son sort et s'engage dignement dans une nouvelle phase de la vie. Mais comme si la déchéance exacerbée par les réformes de Nasser n'était pas suffisante, on assiste à une véritable intensification de la rupture. Celle-ci est attribuée à la fin tragique du père, fauché par un train, un dimanche matin (p. 147-148). Comble des divers drames identitaires tant du côté familial que social, cet incident sous-tend une trame narrative inter-référentielle par laquelle se resserrent les liens entre père et fille.

La mort soudaine du père, précisément au moment où il parvient à surmonter de nombreuses épreuves, et l'intense deuil dans lequel se trouve plongée Mona Latif-Ghattas, elle-même nouvellement immigrée au Québec à l'époque, s'imposent en tant qu'événements catalyseurs, *auto-biographiques* puisqu'ils transforment à jamais son identité. Cette disparition et la blessure qui s'ensuit déclenchent chez l'auteure la sève poétique. On touche ainsi à la dimension éthique du texte : faire surgir une donnée essentielle du soi à travers l'adversité de l'autre. De la perte et du deuil, décuplés du jour au lendemain par le décès inattendu d'un père admiré et délaissé en raison de son propre exil, l'écriture éclot, donnant *Nicolas, le fils du Nil*, mais de façon plus déterminante encore l'ensemble d'un projet créateur¹³. De la catastrophe qui

¹³ L-G, dans Giguère, 2001, p. 230.

fait basculer son existence, l'auteure dira qu'elle lui a fait revivre les souvenirs de son propre exil, du départ et du rejet social qu'elle-même a connu au cours des années soixante, à savoir « une douleur [qui] n'a pas de prix »¹⁴. Le récit de vie médiateur opère la superposition et le télescopage des deuils, jouant ainsi sur divers registres d'intensité pathémique (Bertrand, 2000, p. 265). La mort assimilée à l'exil ravive le traumatisme — tantôt refoulé, tantôt défoulé, mais dont on ne guérit jamais — suscite une intensification de l'imaginaire : « [l]'exil est un choc qui provoque un état de vertige qui à son tour stimule l'imaginaire. Ce choc génère un important travail sur la mémoire »¹⁵. C'est dire que « [c]haque nouvelle blessure réanime une ancienne et libère du texte » (L-G, dans Matateyou, 1996, p. 73) : « La première entaille à mon passé fut la mort accidentelle de mon père. [...] Avec lui [*Nicolas, le fils du Nil*] s'est écrit [*sic*] en toile de fond l'Égypte, comme si l'un ne pouvait sans l'autre entrer dans le lieu de l'écrit » (*ibid.*)

Formes langagières : entre oralité et altérité

Dans *Nicolas, le fils du Nil*, les péritextes du récit jouent un rôle fondamental dans l'autoréférentialisation de la langue : le premier constitue un métatexte éclairant les motivations qui ont poussé l'auteure à rédiger l'ouvrage (L-G, 1999, p. 9); le second évoque l'importance du registre du réel en Orient (p. 11). Attribuables au *jeautodiégétique*, les deux discours

¹⁴ L-G, dans Matateyou, 1996, p. 72. L'auteure explique que les événements politiques de l'Égypte des années 1960 l'ont subitement classée (elle et sa famille) parmi les capitalistes qui faisaient fortune au détriment du peuple.

¹⁵ L-G, dans Giguère, 2001, p. 222.

liminaires ont pour fonction de fondre la partie biographique, rédigée principalement à la troisième personne, à même le récit intimiste de la mémoire. Il est question de circonscrire le langage et la création en tant qu'éléments de guérison érigés à partir de confluences culturelles, un imaginaire imprégné du sable et de la neige (Lequin, 1996, p.213). S'inscrit ainsi autrement le signalement rituel du conte, ayant pour fonction de préparer l'auditoire à la venue du récit. Si, dans le premier métatexte, la conteuse revient sur le caractère immuable, impérissable, de la terre d'Égypte à laquelle se greffent les êtres chers évoqués après leur mort, c'est pour assimiler ce devoir mémoriel au geste vital de la parole, à savoir, l'« Histoire de *parler* d'une Terre, d'un Homme et d'un Nom. / Histoire de *parler* d'une Mère, d'une Femme et le Nil » (p.9; nous soulignons). Elle vise ainsi à fusionner les vies et les désignations onomastiques, à les « entremêler au rythme du pays, comme / se mêlent dans la vie la joie et la tristesse » (p.9), et à dissiper ainsi, par anticipation, tout doute susceptible de planer sur l'appartenance culturelle du père qui, grâce à sa conjointe et à sa fille, s'associe au Nil anthropomorphisé¹⁶. Le sujet d'énoncé réitère de cette manière, à l'aide de l'universalité du conte, la conjonction de sa famille avec un patrimoine identitaire mythique. D'entrée de jeu, il laisse sous-entendre que le récit du père, tout comme le sien, ayant le Nil comme arrière-plan désignatif, sont à jamais soudés par le truchement d'éléments trans-individuels — géographiques, historiques, familiaux, affectifs, pragmatiques. Appuyées par une parole qui donne accès à un merveilleux

¹⁶ Malek Chebel note que le Nil est un « fleuve-roi [...] considéré longtemps comme un dieu, très-saint, père et conservateur du pays, [...] le plus beau, le plus fort » (2002, p. 203-204).

assimilable au « réel » (L-G, 1999, p. 11), tant la voix qui le relate est véridique, ces passerelles de consonance permettent d'atténuer le déliement, la rupture. Et cette volonté de fusion, d'incorporation de l'Autre, se réitère à la toute fin du récit poétique, où, suivant la filiation paternelle, la conteuse finit par emporter son héritage métissé dans ses bagages, afin de l'offrir aux nouveaux visages rencontrés dans le pays nordique : « Moi je leur donne le Nil. Car je l'ai emporté dans mes bagages vers le pays des érables et des neiges j'ai déposé le Nil dans ce pays. / [...] Il paraît que le froid cicatrise les souvenirs » (p. 179).

Effet salvateur, raconter permet de transcender la douleur, et c'est l'importance de l'oralité, du conte et du geste de raconter, rituels conservés de la jeunesse de l'auteure, dominée par la figure de Schéhérazade¹⁷, qui resurgit dans un appel au lecteur d'adhérer au récit référentiel *auto-biographique* : « Réalité ou fiction, qu'importe. / Aujourd'hui je raconte pour vous une / histoire d'orient. / En Orient rien n'est fictif. / En Orient même le rêve est réel » (p. 11). La mise en exergue intimiste place le récit du père dans un contrat de lecture où la croyance est sollicitée, moins au niveau des enjeux événementiels qu'au plan d'un profil caractériel, du portrait moral et affectif d'un homme, d'un fils, d'un père, voire d'un peuple auquel on s'associe à l'aide d'un autre élément matériel, sonore, et porteur du *tiers* identitaire : « cet opéra aigu » (p. 17)

¹⁷ Mona Latif-Ghattas précise : « J'ai été initiée [...] aux codes littéraires de l'Orient par Dada Om Ibrahim, ma gouvernante arabe qui, pendant les mille et une nuits de mon enfance me transmet les contes populaires arabes, leur morale, leur sagesse et leur poésie. Même si, plus tard, j'ai lu les grands poètes arabes, ce sont Ali Baba, Shéhérazade et les autres contes de Dada Om Ibrahim qui laissèrent en moi le plus de traces » (Latif-Ghattas, dans Matateyou, 1996, p. 72).

qui, chanté du haut d'un minaret, monte de la vallée du Nil¹⁸, à la fois mélodée exhalant un deuil trans-personnel et baume à transmettre aux destinataires. D'où l'importance des *incipit* et *excipit* encadrant le même énoncé solitaire sur la page blanche en caractères gras, soit « Il était une fois le Nil » (L-G, 1999, p. 15, 175). Si en vertu d'un même phonème cet énoncé concrétise l'affiliation entre le *Nil* et *Nicolas*, il renvoie par ailleurs au *il était une fois* des contes de fée auquel l'adhésion doit être totale. Un tel encadrement péri-textuel installe le récit de Nicolas à l'intérieur d'une continuité circulaire de signifiants dits et chantés, créant ainsi un espace intime de réciprocité et d'inclusion de l'Autre.

Dans son étude consacrée au concept d'*interlecte*, où il examine le principe de co-énonciation culturelle, de l'interaction entre deux langues, qui régit souvent le contrat de lecture d'écrits francophones, Marc Gontard précise que le roman en tant que genre n'existe pas dans la tradition islamique (p. 257). Celle-ci ne connaît que trois genres narratifs principaux, à savoir le conte (la *hikâyat*), la biographie (la *sîra*) et le récit de pèlerinage (la *rhila* qui se combine avec la *maqama*, la séance) (*ibid.*). Dans la culture orale égyptienne, le conte reste une forme narrative des plus riches puisqu'il est indissociable du Coran, dont la genèse implique une transmission orale et répétée qui fut suivie de sa transcription par écrit. D'après Malek Chebel, « la richesse sémantique [du Coran], son esthétisme musical et sonore sont des témoignages quasi suffisants de sa révélation [directe] » (Chebel, 2001, p. 114). Le Livre sacré s'inscrit dans une tradition de la récitation dont le but est de sauvegarder l'authenticité du message.

¹⁸ Dahab, 2009, p. 32.

Dans *Nicolas, le fils du Nil*, un procédé important du conte oral revient à la présence explicite des narrataires du cadre énonciatif¹⁹ qui présuppose un cercle élargi d'auditeurs (nommé la *halqa*). Situés en arrière-plan tout au long du récit, deux vieillards, clients réguliers d'un café maure, discutent et jouent aux dés. Incarnant le passé et le présent²⁰, ils sont les témoins observateurs du quotidien, notamment de la vie de Nicolas, en vertu desquels le passage du temps se démarque, surtout par l'entremise de la figure du train : « Passe le train passe le train passe / le train passe / Et passe le petit temps » (L-G, 1999, p. 136). Si on encode en langue turque le « Tric-Trac » (p. 17) de leur jeu trans-temporel, qui renvoie à la multi-ethnicité du pays d'origine, les deux vieillards sont assimilés aux archétypes d'une conscience collective, aux sages dotés d'une mémoire historique relativement aux changements sociaux et aux crises²¹. Ainsi renvoient-ils à l'imprévisibilité du destin, au « destin » (p. 141) absurde qui fauche la vie du père bien aimé. Qui plus est, ces deux personnages anonymes, récepteurs tant de « l'opéra aigu » que du conte biographique, préviennent par leur gestuelle de l'imminence de l'accident mortel²² et reflètent, par leur situation d'observateurs en retrait,

¹⁹ Jean Dérive signale qu'il s'agit d'un procédé employé pour donner l'illusion de l'oralité dans le texte, employé par de nombreux écrivains francophones dans leurs œuvres (p. 139-140).

²⁰ Ces personnages se renouvellent, se remplacent par d'autres, d'où l'idée de temps circulaire et de cycle inter-générationnel dépourvu de transformations linéaires (Latif-Ghattas, 1999, p. 41-43).

²¹ Le positionnement des narrataires suggère la présence d'un « surdestinataire » par lequel on infère un contexte élargi de réception du texte (Charaudeau et Maingueneau, 2002, p. 560-561).

²² « Au café c'est au tour de Celui qui tient les dés. / Va les lancer mais attend attend attend / car il entend entend entend / monter monter monter / aigu aigu / monter de la vallée du Nil / L'Autre regarde Celui qui n'a plus l'air

la position perceptive dédoublée de la conteuse²³, oscillant entre énonciatrice et sujet d'énoncé, à qui revient la narration du conte oriental.

Renvoyant à l'oralité à la fois implicite et explicite du texte, une forte sollicitation de la dimension sonore du langage et des figures assimilables à la musique dans *Nicolas, le fils du Nil* explique en grande partie la simplicité apparente du texte et l'épuration de la forme, trait reconnu de la poésie arabe²⁴. Édouard Glissant a souligné, à cet effet, que les textes francophones marqués par l'oralité négligent souvent l'essentiel du réalisme occidental, esquivant la description des paysages, la leçon des décors, la motivation des personnages, pour mieux mettre en valeur la symbolique des situations. C'est comme si ces textes s'efforçaient de déguiser sous le symbole, de dire en ne disant pas; le critique et auteur dénomme cette tendance à la métonymie une pratique du détour²⁵. Cette technique narrative qui conjugue une retenue au plan de l'action narrative avec un déferlement de signifiants sonores permet à la narratrice d'imposer un effet de flux identitaire, de porosité de soi : elle se représente de manière effacée, comme si justement cet autoportrait moins langagier que sonore formait le palimpseste du tableau inclusif de soi-même et de l'Autre.

de voir / que l'Autre attend que Celui / figé / lance les dés » (Latif-Ghattas, 1999, p. 147).

²³ Dans une note éditoriale pour l'édition de 1999 aux Éditions TROIS, Anne-Marie Alonzo précise que le récit fut publié une première fois en 1985 à compte d'auteur au Caire dans le but d'aider à financer la construction du Foyer Evergreen à Hérouville, maison de retraite pour les aînés dont les enfants avaient émigré à travers le monde et qui se retrouvaient seuls en Égypte. Les deux narrateurs vieillards sont ainsi assimilés aux aînés subissant les conséquences de l'exil de leurs enfants et de leurs petits-enfants.

²⁴ Ltaif, 2001, p. 25.

²⁵ Glissant, 1990, p. 82-83.

On observe, en effet, au plan de la structure narrative de l'intrigue, une sorte de dépouillement événementiel du vécu du père, une condensation chronologique au plan des actions marquée par les temps forts de l'existence : naissance, études, débuts dans l'entreprise, fiançailles, mariage, naissance des enfants. Le resserrement anecdotique caractérisé par l'absence de pauses explicatives ou de synthèses trahit la facture éminemment pragmatique d'un texte qui minimise l'importance du décor physique et renvoie aux qualités oniriques et mythiques du conte universel. Assimilé à une poétique de l'hybride, ce genre de pratique discursive fait ressortir un chronotope de l'intemporel et de l'universel égyptien. De plus, il a pour résultat d'amplifier la densité sensorielle et sensible du texte, laquelle met à vif les souvenirs de la narratrice. Reprendre ainsi la vie de Nicolas permet de restituer à l'aide d'une mémoire corporelle tout un univers cyclique partagé qui rythme le quotidien millénaire au Caire. À titre d'exemple, synecdoque de fruits accompagnés de leurs parfums et couleurs, les saisons sont dépeintes au temps présent, leur arrivée scandée par le chant du fruitier ambulant : oranges en hiver (L-G, 1999, p. 44), abricots au printemps (*ibid.*), mangues, raisins, pastèques en été (p. 45) et dattes à l'automne (*ibid.*). À l'instar du conte arabe, on assiste à un déploiement de la métaphore et de l'allégorie par lesquelles s'exprime un discours intimiste voluptueux²⁶. Un tel symbolisme dans le déroulement cyclique²⁷ d'un univers visuel, olfactif et gustatif, s'imprimant

²⁶ Ltaif, 2001, p. 24.

²⁷ Mona Latif-Ghattas voit une extension de cette notion de cycle à même la prosodie de sa démarche littéraire : « Je dirais que la rythmique orientale est circulaire alors que la rythmique occidentale est plus linéaire. La langue française est plus linéaire alors que la langue arabe est celle des contes. C'est le mélange des deux qui fait mes textes » (Latif-Ghattas, dans Giguère, 2001, p. 228).

au plan sensible de l'être, constitue une sorte d'arrière-fond cognitif intarissable de rituels et d'habitudes de vie, retransmis d'une génération à l'autre (L-G, 1999, p. 44-46). D'où la nécessité de réactualiser cette mémoire corporelle, car « [c]et appel aux sens redistribue le poids de l'exil, de la rupture, du métissage ou du pays entre l'intellect, l'affect et le sens » (Lequin, 1995, p. 136).

Au plan de la phrase et sa syntaxe, on rencontre régulièrement les glissements de la troisième à la première personne, le passage du discours rapporté au discours direct et *vice versa*, afin de mimer un brouillage identitaire, une multiplicité vocale.

Nicolas écoute toujours et n'écoute jamais car plus / fort est le Nil, je me dois à ses bords et puis c'est / mon devoir allons-y bien sûr il se lance. Il se lance / et la valse commence et le fou tourbillon / enveloppe ses mots ses désirs ses actions, Nicolas / veut rassembler tous ceux qui lui ressemblent / pense-t-il, moi pour vous tous pour le Nil. (L-G, 1999, p. 78)

Un autre trait caractéristique de l'oralité reste la morphologie nominale employée, soit la manière de désigner les personnages relevant du giron familial : *baba* (pour père), *mama*, *dada* (pour gouvernante) sont toujours présentés sans pronoms personnels. Jamais la narratrice n'énonce un syntagme comme : « le père de Nicolas », « la mère de Nicolas », « sa gouvernante ». Si cet effet rappelle la simplicité rhétorique du conte, il a surtout pour fonction de brouiller l'ordre générationnel impliquant les relations et les appartenances, renforçant ainsi une réciprocité immédiate entre père et fille. Dans son étude portant sur les textes maghrébins francophones, Nadine Le Duff remarque que la suppression de l'article défini essentialise, « va de pair avec l'accumulation

parataxique, qu'on peut interpréter comme un refus de la démarche de rationalisation. Le récit annote le réel, saisit des instantanées, et gagne une rapidité d'exécution qui dramatise la scène » (p. 57).

Sur le plan de la facture énonciative, on peut apprécier l'originalité de cette poétique du conte lorsqu'on la compare avec un autre texte intimiste de Latif-Ghattas, plus contemporain, soit son récit d'enfance écrit en dialogue avec Louise Desjardins(2004), où l'on revient sur la donnée familiale en détail, mais où la rhétorique du conte cède à une voix expressément autobiographique accompagnée d'un usage conventionnel des démarcations pronominales et temporelles.

On remarque que la forte dimension musicale du récit détient une semblable fonction de rapprochement identitaire. Phénomène suprasegmental essentiel du signifiant textuel (lorsque le sens est saisi en tant que flux modulatoire avant la catégorisation), la musicalité en tant que figure, métaphore et description, joue un rôle compensatoire dans la syntaxe narrative relâchée, traversée de non-dits et de blancs. La richesse sonore se dégageant du texte provient d'une pléthore de sources : chants et mélodies présentés en sourdine, dictons reproduits, proverbes, expressions répétées, slogans politiques, lexèmes arabes ou turcs, onomatopées, hymnes religieux, bruits ambiants reconstitués, lettres et voyelles répétées, étirées. Un tel continuum auditif actualise les valeurs rythmiques, voire les tonalités musicales, dont s'imprègne la vie individuelle et collective, cette trame sonore étant à la fois modulée de vibrations, de souffles et de silences, attributs traduisant une forte présence déictique, si typique du conte arabe. Commentant cette transposition d'une structure-culture arabe

en langue française, la poète Nadine Ltaif déclare que les auteurs de provenance arabe « n'écriv[ent] pas si ce n'est une musique de mots » (p. 25). La musicalité crée une épaisseur sensible qui rappelle l'univers chromatique de l'enfance. Préférant la circularité à la linéarité, elle réduit la distance entre énoncé et énonciation, relègue au second plan la nécessité d'une mémoire événementielle étoffée. Cette altérité matérielle, qui nécessite la récitation du texte, permet de rejoindre le père, le passé, le Nil, moins par un effort du logos que par une forme de mutualisme affectif et corporel. Il s'agit d'une dimension pré-cognitive du sens, grâce à laquelle se superposent non seulement les méandres du Nil, mais aussi et surtout les intonations de l'« opéra aigu » qui, tel un chœur abolissant la distance entre auditeurs passés, présents et futurs, annonce les crises et soulage les blessures. C'est ainsi que l'identitaire chez Mona Latif-Ghattas s'affirme en tant que « processus relationnel, le moi se constituant dans les moments dialogiques avec l'altérité, soit celle d'un-e autre choisi-e, soit celle d'un espace social particulier » (Lequin, 1995, p. 134).

Renvoyant à la tradition arabe de la prosodie²⁸, la trame sonore participe à une configuration autoréfléchissante enclavée par laquelle l'écriture *auto-bio-graphique* propose d'autres niveaux de recoupement entre père et fille. Rappelons qu'en plus de ses réussites au plan technologique et commercial, Nicolas possède des dons artistiques. Il peint,

²⁸ La création poético-musicale populaire au Proche et Moyen-Orient, qui date de la période pré-islamique de ces régions, serait liée à la figure du poète-musicien, qui joue un rôle de divertisseur public, d'artiste créateur, de conservateur des traditions de son milieu et de commentateur des événements courants. Il est appelé *sa'er* — poète —, *qawwal* — celui qui dit, ou faiseur de paroles —, *hadi* — faiseur de *hida'* (genre poético-musical) (Shiloah, 1974, p. 52-63).

dessine, sculpte, chante et joue de l'oued oriental (L-G, 1999, p. 49). Qui plus est, il est l'auteur d'un livre politique (« *CETTE TERRE EST À NOUS* », p. 77) et d'un recueil de poèmes (« *LA RÉVOLUTION DE L'ÂME* », p. 85), titres inscrits en majuscules dans le texte, comme si cette activité intellectuelle et créatrice, posée en amont du deuil, soudait à jamais les affinités entre père et fille, contenait en germe la destinée artistique de la fille. Les talents du père, être cultivé et sensible, sont reçus par la fille comme un héritage précieux, ce qui situe ce texte à l'encontre de la tendance des récits de la seconde génération d'immigrés dont la transmission s'avère souvent aléatoire, cousue de tensions et de silences (Viart, 2009). En tant que scriptrice-conteuse, le sujet d'énoncé émerge et prend corps dans le texte, non seulement en vertu de sa densité sensorielle, mais surtout à l'aide d'une posture énonciative qui lui permet de se fondre dans une altérité ouverte et plurielle, mouvement qui s'inscrit dans un processus de recherche et de reconstruction identitaire continu. On retient de cette relation filiale l'influence déterminante de la figure paternelle, qui facilite chez la fille une entrée dans le monde des signes et du chant, dans l'univers symbolique de la langue (Saadi, 2007, p. 1-2). À l'intérieur d'une culture où les femmes sont subordonnées au genre masculin, la générosité remarquable de Nicolas, à la fois à l'égard de sa fille et de sa conjointe, appuyant leur épanouissement personnel, demeure l'un des traits dominants de ce conte hommage *auto-bio-graphique*²⁹.

²⁹ Associées aux discours autobiographiques empreints de l'exil postcolonial, Assia Djebar (2007) et Leïla Sebbar (2003) ont avoué une dette envers leur père en ce qui concerne leur évolution en tant qu'intellectuelle et écrivaine. De manière générale, les écrivaines ressortissantes de cultures islamiques sont nombreuses à exprimer leur redevance à la figure du père cultivé (Sebbar, 2007).

Quarante Voiles pour un exil

L'héritage paternel transculturel et trans-temporel sous-tend également le second récit de vie de Mona Latif-Ghattas, fût-ce dans une inscription plus abstraite. Le thème du questionnement identitaire s'intensifie, s'élabore en fonction d'une problématique permettant de faire converger deuil personnel et deuil collectif. Dans *Quarante Voiles pour un exil*, on approfondit l'interdépendance entre mort et création, entre mort et vie à l'aide d'une structure qui mime un ruban de Möbius, symbole de circularité à l'infini. Le récit, composé de prose et de fragments poétiques, se divise en quatre parties distinctes, chacune portant un sous-titre ayant trait, par glissement de sens, au lexème éponyme « voile ». S'opérant par gradients *du voile à la voile*, la métamorphose générique se fait sur l'élan d'une série de biographèmes dédoublés, enchevêtrés. Une narratrice qui dit *je* revient sur son enfance égyptienne laquelle est mise en parallèle avec un épisode tragique de l'histoire de la Nubie ancienne. Le retour créateur sur cette région disparue de la Haute Égypte chevauche simultanément les débuts de l'exil à Montréal.

Or qu'en est-il de la fonction esthétique de l'oralité dans cette démarche? La stratification de l'intrigue, où se télescopent jeunesse et maturité, est rendue d'autant plus prégnante qu'elle s'érige à partir d'un dialogisme intratextuel permettant de circonscrire des altérités culturelles modélisant l'identitaire chez la narratrice. Ce dialogisme s'établit d'abord avec une troisième *voix*, celle de Nour, figure androgyne et flottante, embrayeur de l'acte créateur : « Je dis Nour parce que Nour est prénom qui dans ma langue natale peut être signé par un lui ou par un elle. [...] Si Nour est un lui c'est un lui

rempli d'elle. Transformé par une elle en son lui véritablement Humain » (L-G, 1986, p. 48-49).

Cette relation imaginaire nouée avec le passé égyptien, incarné par Nour, permet de capter une autre facette de l'oralité dans le texte latifghattasien. Le transfert et la réciprocité ainsi suggérés entre le *je* et le *tu*, le masculin et le féminin, l'*ici* et l'*ailleurs* de l'acte énonciatif a pour effet d'ouvrir le texte à une polyphonie inclusive d'un(e) Autre, oublié(e) ou méconnu(e). Par les sortilèges de son verbe, la narratrice parvient ainsi à libérer la parole étouffée de la Nubie engloutie sous le lac Nasser, celle d'un peuple égyptien exproprié, pour exhaler le deuil de cette perte d'héritage millénaire auquel se mêlent les douleurs de sa propre distanciation par rapport au pays d'origine.

Deuxièmement, l'inscription de l'oralité adopte une forme résolument intertextuelle. À la fois *incipit* et substrat signifiant embrassant l'ensemble du récit, une palabre de l'Orient, retranscrite, souligne la nécessité de l'épreuve du deuil, tout en invitant au retour à la vie au bout de quarante jours :

En Orient le deuil dure quarante jours
Et quarante nuits.
Les hommes laissent pousser leur barbe.
Les femmes se voilent.
Le jour nous entoure d'amis et de sollicitude pour nous
aider
à traverser le temps présent du deuil.
La nuit dans sa solitude ramène tous les deuils ancestraux. [...]
Les quarante nuits de deuil sont des nuits blanches.
Le quarantième jour une voile perce au loin.
On écarte le voile.
Si on a l'aptitude à la vie³⁰. (p. 39)

³⁰ Il s'agit d'une variante de l'*incipit* : « Voile-toi quarante jours ma fille pour consommer le deuil / de ce qui est perdu / Pleure sous tes voiles et lamente-

Faisant écho au titre, ce dicton arabe qui s'érige en un deuil chanté, renvoie aux quarante jours de deuil, d'isolement, de jeûne et d'arrachement qui suivent la disparition de l'être cher. Un tel rituel s'impose dans *Nicolas, le fils du Nil* à la mort du père (p. 154) et réapparaît dans *Quarante Voiles pour un exil* à l'occasion du deuil familial, vécu à la suite de la perte d'un enfant. Le second texte identitaire parle donc du soi et de ses doubles familiaux, ancestraux, d'un deuil multiple et composite, dont la conjuration se manifeste au moment d'intégrer un nouvel espace de vie. L'arrière-plan sensoriel des paysages désertiques inspire ainsi un travail créateur se produisant sur des « page[s] de neige » (L-G, 1986, p. 97), permettant au sujet énonciateur de se donner un ancrage au pays d'accueil. Si la palabre en tant que véhicule du souffle poétique prend en charge le récit *auto-bio-graphique* de la formation artistique chez la scriptrice, c'est le deuil collectif indissociable de la parole (libérée) de Nour qui commande le mouvement vers l'altérité extratextuelle.

Les voiles de l'enfance. La fracture du quotidien

Dans la première partie de *Quarante Voiles pour un exil*, sous-titré à deux endroits respectivement « Assouan l'année de mes six ans » et « Assouan l'hiver de mes six ans » (p. 13, 22), la trame narrative est prise en charge par une *fracture esthétique du quotidien*³¹, grâce à laquelle la fillette accède à l'altérité au

toi bien / Griffes-toi la face et panse les éraflures / Mais le quarantième jour lève tes voiles / La voile attend » (p. 9). D'autres versions et reprises de la palabre scandent le texte du début jusqu'à la fin.

³¹ Greimas, 1987.

niveau des sens. L'épisode s'actualise sous le signe de la transmutation inhérente à « la voile », car il s'agit de l'inversion de l'ordre événementiel de la palabre liminaire. À partir de la perspective du sujet d'énoncé autobiographique, on relate une aventure singulière, remplie de félicité, laquelle se superpose au deuil parental, motif premier du séjour familial au Cataract Hotel à Assouan, lieu paradisiaque de villégiature hivernale pour les classes aisées et aristocratiques du monde entier. Dans ce contexte, on constate un nombre limité d'événements transformateurs, dont le plus important est la concrétisation de la relation entre le sujet d'énoncé et Ali Lawi, simple serviteur nubien, qui agit en substitut paternel.

La formation artistique de la jeune protagoniste se fait sous l'égide d'un pseudo père, un « colosse noir aux dents d'ivoire, vêtu d'une robe blanche de coton amidonnée » (L-G, 1986, p. 15), parlant « une langue inconnue familière et indéchiffrable. / Une langue en ébène » (p. 19) qui l'initiera au monde des merveilles faisant partie du patrimoine égyptien enseveli sous les sables désertiques de la Nubie. Sans frontières véritablement tracées, ce territoire a appartenu à un peuple ancien dominant le Nil bien « avant les pharaons » (*ibid.*). La singularité des expériences que vit la fillette revient au fait que son apprentissage se fait dans cette région vulnérable, à la veille de disparaître sous les eaux, suite à la construction du barrage d'Assouan de 1957 à 1970³². Durant les quarante jours que dure le deuil de sa mère, Ali Lawi emmène la fillette en excursions (secrètes) d'Assouan à Edfou et encore plus loin, « vers le point des merveilles » (L-G, 1986, p. 19). Lors de ces excursions, elle s'engage dans une expérience sensorielle unique, un *champ de*

³² Fogel, 1995.

présence sensible³³, où le corps, la conscience et la perception sont continuellement éveillés par la découverte de phénomènes matériels d'un monde hétérogène, méconnu et sur le point d'être englouti. La narratrice met l'accent sur une sorte de motricité perceptive, analogue à l'inchoativité du processus créateur. Plusieurs sens chez la fillette sont sollicités dans ces *fractures* qui se détachent de la prévisibilité du quotidien commandée par les « feloukes sur le Nil » (L-G, 1986, p. 20). Que ce soit par la perception visuelle « [d]es cannes à sucre, [...] [d]es maisons de briques beiges et des palmiers » (p. 16) (la vue), l'écoute du « rire de Ali Lawi sur le Nil bleu d'Assouan » (p. 15) (l'ouïe), le rapprochement physique, « [m]a main perdue dans la main de Ali Lawi nous marchons dans la poussière à l'heure où les adultes ainsi que mes parents font la sieste » (*ibid.*) (le toucher), ou le mouvement corporel, « [j]e trotte près de lui dans la chaleur il marche lentement mais ses pieds sont si grands » (*ibid.*) (la kinesthésie), il s'agit d'expériences pré-cognitives enregistrées au niveau d'une mémoire corporelle, qui se veulent autant d'incitations préverbales à l'acte créateur.

Comme si ce parcours initiatique permettant d'appri-voiser la beauté sauvage et millénaire de la Nubie à la veille de son anéantissement ne constituait pas en soi un don précieux, l'hiver des six ans du sujet d'énoncé en referme bien plus. Ali Lawi emmène Mona dans un lieu secret « trop délabré pour les touristes » (p. 22), où se trouve, sous « deux marches de granite recouvertes de sable rouge » (*ibid.*), le passage vers une maison souterraine. Cette habitation millénaire, nommée la « maison d'éternité », dans laquelle on pénètre en soulevant une dalle de granite est associée aux mystères du Nil, « [p]arce que le fleuve

³³ Merleau-Ponty, 1990, p. 30.

de l'éternité coule sous sa terre » (p. 32). Éblouie, la fillette y découvre des fresques nubiennes « inestimables » (p. 20), les quatre murs de la maison étant couverts de dessins d'une immense valeur archéologique — des poules, des fleurs, des scorpions colorés et l'autoportrait d'un enfant (dont le sexe reste indéterminé). Ali Lawi déterre une foule d'artefacts nubiens parmi lesquels on compte des poupées, des scorpions, des coffres de bois et une urne, qu'il offre à la fillette, lui disant que « tous [c]es objets [...] contiennent des messages » (p. 27), « renferment des contes » (p. 26). De tous ces artefacts insolites évoquant les contes classiques des *Mille et une nuits*, « la lampe d'Aladin, la potiche des quarante voleurs, le bateau de Sinbad, le trésor du roi Karoune » (p. 29), il en est un qui s'en distingue. Il s'agit d'« une petite statuette [déterrée] qui pleure. / Du coin de sa tête fêlée un bout de tissu froissé émerge. [...] / Il ne faut pas tirer le vieux bout de tissu de la tempe fêlée » (p. 26). Présage de la déterritorialisation collective à venir et de l'exil du sujet d'énoncé, cette statuette obscure et lourde de sens au plan symbolique est liée, elle aussi, au processus créateur en germe. Une fois rentrée à l'hôtel, Mona raconte des histoires à la statuette : « [j]e lui raconterai l'histoire d'une fillette couverte de bijoux qui pleure de joie le jour de ses noces » (*ibid.*). Ainsi concrétise-t-elle les conjectures d'Ali Lawi, à savoir qu'« un jour [elle lira] plus couramment que le mufti du quartier. / [Qu'elle écrira] sur de longs parchemins interminables » (p. 27). Attendu que cette mise en marche du geste de raconter représente l'aboutissement de tout un parcours perceptif déterminant, il n'est pas étonnant qu'elle s'opère dans la proximité des *voiles*, dès lors tout intérieures et abstraites, cette métamorphose étant représentée par le bas du rideau en orgonza dans la chambre « gonflant comme une voile » (p. 26).

Indissociable d'une paternité culturelle génératrice des mystères de la parole³⁴, ce fragment de l'enfance porte des traces sensorielles appartenant à une civilisation millénaire, peu avant son engloutissement. Dans cette expérience esthétique, la réalité extérieure prend sens et valeur sur un mode quasi fusionnel. C'est comme si le contact avec le parfum des objets culturels découverts pouvait rendre le sujet pleinement présent au monde et le monde intelligible immédiatement. Comme le note Landowski, « [l]a convocation du sujet par la forme immanente des figures du monde sensible coïncide en ce cas avec la révélation du sens » (1997, p. 234). Sur le plan de la perception du monde naturel, on circonscrit ainsi une sorte de décalage actualisé par l'apparition soudaine de certaines configurations qui attirent le sujet hors de lui-même et provoquent un retour à soi : « l'événement esthétique » (Greimas, p. 14) apparaît comme un accident, mais un accident qui éclaire le regard en révélant « quelque chose qui ressemble à un ordre » (*ibid.*) : la présence du sens. Cette interdépendance subjective de formes hétérogènes dont la rencontre était improbable, fonctionne comme une mutualité momentanée, fait émerger une vérité de l'être, une révélation où le sujet se découvre tout à coup *autre*. En tant que (rare) témoin de ce monde qui n'est plus, la future scriptrice aura pour tâche d'en perpétuer la mémoire. Au-delà de l'euphorie de l'anecdote, la partie initiale du texte pose en immanence la coexistence des contraires (le/la voile), les expériences extraordinaires relatées étant inséparables d'un deuil à la fois collectif et personnel, à la source d'une parole poétique sur le point de s'éclore.

³⁴ Dans son livre *La Triste Beauté du monde* (1993), Mona Latif-Ghattas fait une dédicace à Anne Hébert en hommage à sa poésie.

Le chant du deuil interpersonnel

C'est avec le décalage du temps et de l'espace que s'affirmera la valeur des artefacts nubiens rescapés de l'oubli. Dans « La voile du destin » (L-G, 1986, p. 33-36), qui présuppose le propre exil de la narratrice, celle-ci relate qu'on lui transporte les artefacts par navire du Caire à Montréal dans des valises ayant appartenu à Nicolas, le père. En vertu du mystère et de l'histoire tragique qu'ils renferment, ces objets aussi rares qu'hétéroclites — « [s]tatuettes, fétiches, scorpions, scarabées, potiches et coffrets » (p. 40), s'ajoutant aux « [p]etits bouts de papyrus émincés chargés de signes » (p. 48) — suscitent par leur matérialité même une inclination poétique. Le sujet d'énoncé se donne pour mission d'incarner le vécu auquel ils se rattachent à l'aide de paroles de Nour qu'elle vise à restituer : « [e]ntailler, décrypter et transcrire l'œuvre de Nour » (p. 98). Or pourquoi cette insistance sur le devoir de mémoire qui au fond ne pourrait être qu'une interprétation approximative? D'une part, revenir sur des données méconnues et obscures relevant de son patrimoine identitaire l'aide à se comprendre à mesure qu'elle confronte son propre exil : « Comment interpréter ces idéogrammes désarmants. [...] Quand je me penche sur leur reflet ils me renvoient mon vieux visage » (p. 61). D'autre part, s'attardant sur la figure de Nour, prénom qui en arabe suggère la lumière et qu'elle donne à la statuette à la tête fêlée (p. 103), la narratrice désire immortaliser un chapitre qu'elle estime déplorable de l'histoire égyptienne, et faire partager aux lecteurs du pays adoptif, la nostalgie d'un pays perdu. Portée par une réciprocité engageant Nour, grâce à laquelle la narratrice vise à rejoindre l'Autre, à savoir les narrataires de sa parole, cette démarche *biofictive* s'avère

extrêmement complexe et ardue. C'est à Régine Robin que nous empruntons le terme de *biofiction* pour désigner cette composante essentielle de l'acte énonciateur de *Quarante Voiles pour un exil*. Dans *L'Immense Fatigue des pierres* (1996), l'écrivaine se sert de ce concept en tant que (ré)invention littéraire du passé, laquelle caractérise plusieurs écrits de la survivance, à la fois idéalisée et douloureuse, permettant aux survivants des atrocités historiques de confronter une histoire familiale ou culturelle, dont ils sont privés, pour en faire leur deuil. L'auteure vise ainsi à dévoiler, à travers les récits de vie où la réalité s'interpénètre de fiction, la part d'imagination à l'œuvre dans toute réappropriation du passé. Chez Latif-Ghattas, la transposition biofictive du deuil jointe à ses multiples ramifications ancestrales, ethnographiques et historiques suscite et stimule un travail poétique qui permet de conjurer la détresse de l'état divisé.

Or l'intérêt premier revient à circonscrire les destinataires de la parole de Nour : « De qui parle Nour exactement. A qui et en quel temps. Je cherche désespérément les dédicaces » (L-G, 1986, p. 74). La narratrice vise ainsi à approfondir ses connaissances sur l'histoire des membres de la communauté nubienne qui, à la suite de leur expropriation, ont été non seulement disséminés sur des terres éloignées du Nil, mais relocalisés aussi au Soudan, pays voisin³⁵. Pour faire avancer ses recherches, la narratrice adulte effectue un voyage de retour à Assouan, sur la trace ethnographique d'Ali Lawi, mais lorsqu'elle le retrouve enfin, habitant un territoire éloigné de sa « mer » (L-G, 1986, p. 81), le Nil³⁶, celui-ci ne parle plus, ne

³⁵ Fogel, 1995.

³⁶ Malek Chebel rappelle que le nom arabe du Nil (*Bahr an-Nîl*) renferme effectivement le mot « mer » (2002, p. 203).

rit plus, son état d'aphasie ayant été sans doute provoqué par le tumulte d'un exil forcé. Et quoique suivant d'abord une méthode scientifique — se servant d'une loupe, d'une lampe et de plusieurs dictionnaires dans son exercice de décryptage — la narratrice finit par choisir d'« entailler » (p. 40) ces artefacts « inusables » et « fragiles » (*ibid.*) « qui sentent la boue du Nil » (p. 49), d'autant plus précieux qu'ils furent rescapés de justesse de l'inondation. La procédure de travail adoptée évoque en ce sens la notion de blessure : « [t]outes les blessures se ressemblent [...], [ont] le souvenir de l'entaille » (p. 55). L'entreprise poétique se situe non pas dans le cadre d'une rationalité objective, mais adopte plutôt une logique empirique, viscérale, associée aux données intuitives. Une fois les blessures ravivées, celles-ci débouchent sur diverses strates d'expériences oblitérées, n'ayant jamais atteint le stade du dicible. « J'entaille. / Des objets friables. / Statuettes et potiches / Je fais une légère incision. / J'extrais le message. [...] / J'interprète les signes. / Et les signes parlent toutes les langues » (p. 54). Palper, tâter, sentir et ressentir, voilà ce qui permet de faire « suinte[r] » (p. 49) le deuil du soi et de l'autre : « Qui ne risque pas le mal du souvenir / N'aura jamais vécu » (p. 51).

S'appuyant sur la sagesse orientale de la palabre liminaire, la narratrice se rend compte dans son travail de poète à Montréal qu'il lui faut, en effet, vivre une période d'ascèse, soit « quarante temps d'arrachement » (p. 61), quarante jours de recreation *biofictive* afin de restituer l'œuvre de Nour. Du point de vue du positionnement spatial, on observe que le décryptage poétique obéit à une trajectoire bachelardienne, suivant une verticalité allant du bas vers le haut. La narratrice passe en effet de sa table de travail, un meuble en érable construit au Québec,

située au sous-sol de sa demeure, au deuxième étage, où les fenêtres de son bureau laissent pénétrer la luminosité du ciel montréalais. Cette trajectoire, inspirée de sa réalité d'immigrée, reflète les couches de complexité en jeu, puisque la narratrice cherche à extraire et à décoder autant de bribes du préconscient que de réalités touchant à la mémoire et aux souvenirs conscients. Répartie sur quarante nuits blanches, l'œuvre à restituer reprend ainsi l'histoire du peuple nubien.

[L]e peuple de Nubie est si ancien qu'il ne mourra jamais. / Qu'il n'est pas de ceux qui se laissent engloutir sous des lacs artificiels. / Qu'au bout de quarante jours de peine il prit la voile qui passait sur le Nil vers la nouvelle terre. / Qu'il replantera. / Car depuis la nuit des temps il porte ses souvenirs. (p. 82)

Dans l'errance et l'exil, les « souvenirs » constituent en effet l'unique chez soi, la véritable maison habitée, portée au niveau de l'âme, à savoir l'*oikos* impérissable, susceptible de « permettre [...] l'établissement d'une "résidence" endopsychique » (Harel, 2005, p.132). Il s'agit d'une composante identitaire s'appliquant non seulement à la narratrice mais à tous ceux qui sont marqués par la transhumance. Évoquer les souvenirs d'un peuple ancestral lié à son propre lignage possède un effet salutaire, car on parvient ainsi à conjurer ses propres démons, à consolider ses multiples appartenances identitaires.

Du dialogisme intratextuel à l'altérité extratextuelle

Le discours restitué de Nour forme le cœur de la troisième partie éponyme, « Quarante voiles pour un exil » (L-G, 1986, p. 37-100). On parvient dès lors à capter la parole de la figure

androgynisme qui s'intercale et se démarque par une typographie distincte (caractères gras) à l'intérieur du récit métanarratif. Ces deux trames textuelles interagissent à la manière de vocalises chantées en duo, donnant accès à un dialogisme dramatique ayant son propre rythme et ses propres variations tonales. Or, contrairement à *Nicolas, fils du Nil*, il ne s'agit plus d'histoires narrées, mais d'une trentaine de poèmes cryptiques qui traduisent l'indignation et la douleur faisant partie d'un traumatisme trans-générationnel : « Comme on retire la gaze sur une plaie séchée. / J'ai capté la couleur. / La forme quelquefois et surtout la musique. / Dans l'ordre où je les ai reçues d'une halte à l'autre de ma / propre vie » (L-G, 1986, p. 98).

D'où l'importance de la facture purement sonore de ces bribes poétiques et de leur association à la musique et au chant. Les références renvoient au « mawal » (p. 45) (une plainte chantée), au requiem (p. 47), à l'oratorio (p. 64), à l'opéra (*ibid.*), aux tam-tams (p. 58), aux « gammes de musique » (p. 92), aux notes musicales (p. 93), à « un livre à lire ou à chanter » (p. 103). La dimension sensible de la musique, sa capacité d'évoquer l'émotivité et d'influer sur l'humeur du récepteur, s'approfondit en vertu d'un contrepoint syntagmatique accompagnant chaque poème. Signe de l'abjection d'une collectivité, d'une douleur insondable, l'expression « la nuit de Nuij » (p. 42) subit plus d'une vingtaine de variantes; à titre d'exemples, « Nuij au seuil de la nuit » (p. 45), « Nuij la nuit de l'insomnie » (p. 51), « Nuij dans le deuil de la nuit » (p. 65), « Nuij dans le secret de la nuit » (p. 66), etc. Ce jeu subtil de reprise et d'altération au niveau des phonèmes se veut non seulement une mise en écho du vocable « nuit », renvoyant au moment de l'exode des Nubiens de la vallée du

Nil, mais aussi la trame d'une lamentation qui refuse de s'achever : « Le gros dictionnaire brun à l'écorce écaillée dit que la Nubie / a été engloutie village après village. / Lentement au rythme du cours du Nil. / Il dit aussi que Ouadi Halfa a sombré doucement au mois / d'Avril dans le cœur de la nuit » (p. 81). On le voit, l'essentiel des paroles poétiques de Nour ne réside pas dans leur cohérence, mais dans le tracé sensible qui s'en dégage, soutenu par la dimension purement sonore du texte, allant d'une violence et d'une déchéance qui atteignent leur acmé dans « Oratorio pour un orient blessé » (p. 64), à la guérison et à la célébration de la résilience, exprimées dans « Poème pour le vent » (p. 88) et « Poème actif » (p. 89).

Au bout de ses « quarante descentes dans la pénombre de la lumière » (p. 99), la narratrice trouve enfin, au moment de la « quarantième voile » (p. 100) (dans la quatrième partie du texte), les dédicaces de Nour, ce qui lui permet d'associer cette parole rescapée à un geste de donation, à une retransmission à l'intérieur d'une nouvelle collectivité, celle du Québec, pour y inscrire sa propre altérité. Un tel travail est rendu possible parce que la narratrice finit par céder « son cœur à l'état oriental » (p. 104), à donner libre cours aux impulsions premières de son propre idiolecte empreint d'oralité. Du coup, elle renoue avec une « humeur de sagesse qui accueille la fatalité et même l'irréparable, mais aussi [...] surtout l'insondable vibration d'un chant d'éternité » (*ibid.*), susceptible d'appuyer son effort de régénération. Voilà pourquoi cette restitution *biofictive* se trouve en dernier sous-tendue par la métaphore de la voile qui s'assimile dès lors aux réalités du pays d'accueil. La quarantième voile, celle qui débouche sur la vie (après le deuil), se concrétise par la figure du vent et des feuilles volantes remplies d'écriture, « incrustées aux quatre

coins » (p. 100) de la pièce de travail à Montréal (l'une des feuilles s'est même réfugiée sur le cadre entourant le portrait de son père). Comme quoi le vent nordique et énergisant de Montréal, qui « retournait dans [s]on jardin la neige des anciennes tempêtes » (*ibid.*), contribuait au souffle créateur qui s'affirme dans le pays adoptif.

Pénélope a achevé sa merveilleuse tapisserie, / Shéhérazade ses contes fabuleux, Ali Lawi m'a donné / Nour, et moi je relègue au temps dans le couvert d'un livre à lire ou à chanter. / [...] Et je t'ai embelli. / Et je me suis embellie en retour. / Voilà pourquoi je te chuchote en fin de rêve. / Ce matin j'ai trouvé la clé des chants. (p. 103-104)

Destinées aux lecteurs du pays des neiges, les pages des livres à venir encodées du « chant » oriental, comme des voiles qui circulent de l'enfance à l'âge adulte, finissent par s'avérer un puissant antidote aux affres de l'exil.

Pour conclure

Dans son ouvrage intitulé *Écritures migrantes et identités culturelles*, Clément Moisan (2008) réitère et approfondit ses réflexions sur le pluralisme culturel du Québec (amorcées dans *Ces Étrangers du dedans*) en élaborant une conceptualisation hétérogène de la littérature québécoise contemporaine, cette métamorphose éthique et esthétique étant attribuable non seulement aux influences de la mondialisation, mais surtout à « la présence d'écrivains venus d'ailleurs dont l'apport est singulier, différent et diversificateur à bien des points de vue » (2008, p. 118). Cette vision élargie, post-nationaliste, repose sur le fait que les écrivains migrants

ont contribué à créer des occasions inédites de médiation identitaire. Leurs œuvres littéraires sont des sources de « restructuration des identités en contact, par divers modes d'appropriation, d'acculturation, de métissage » (p. 72). Or comment cette médiation par la différenciation, par l'altérité, se manifeste-t-elle? D'après Moisan, l'altérité repose sur la présence de deux termes différents, à savoir le moi et l'autre, qui doivent s'interrelier, entrer en relation, dans des échanges symboliques, de l'ordre du discours :

Pour que l'altérité fonctionne, atteigne une complémentarité, il faut que l'image de l'Autre soit traduite de chacun des deux points (de vue), de moi et de l'autre. La comparaison des deux figures de l'Autre fait apparaître des différences qui peuvent aussi devenir l'objet de discours. (*ibid.*, p. 94)

S'opérant par méandres et détours, la saisie de singularités identitaires que l'on doit aux écritures migrantes fait en sorte qu'elles participent directement à la création de transferts culturels et, partant, à la transculturalité³⁷, laquelle résulte en une « *mise en mouvement* radicale de l'identité qui ne laisse plus rien de stable dans le sujet » (Ouellet, 2003, p. 18).

Nous l'avons observé, la démarche de Mona Latiff-Ghattas s'érige en une paratopie traversée par la présence de l'Autre, du double, où l'espace énonciatif travaillé par une coprésence perpétuelle de *l'ici* et de *l'ailleurs* s'articule en termes de nostalgie par rapport au pays (pré)pharaonique, tout en étant marqué en contrepoint par les registres de la dysphorie (arrachement, deuil) et de l'euphorie (découverte, conciliation). Ce continuum émotif composite adopte la figuration du conte, du dicton, de la présence et de la musicalité de la voix, ces

³⁷ Ashcroft, Griffiths, Tiffin, 2007, p. 213-215.

configurations de l'oralité transposées sur le plan du signifié et du signifiant étant simultanément une ouverture vers l'Autre, le destinataire de cette parole métèque. Voilà remodelés selon une poétique propre à cette auteure les dispositifs du mouvement et de l'errance, caractéristiques reconnues des écritures migrantes (Nepveu, 1988, p. 234). Le projet créateur de Mona Latif-Ghattas présuppose de cette manière une confluence d'expériences qui devient une sorte d'*entre-deux*, voire un *entre-plusieurs*, où l'échange permet à l'écrivain migrant de prendre ses distances par rapport à sa culture d'origine et à la culture d'accueil « en décontextualisant la première et en contextualisant la seconde », mais aussi, en lui donnant « l'occasion de réaborder de manière positive des valeurs qui s'étaient trouvées désincarnées et de se situer par rapport à la culture de la société d'accueil » (Moisan, 2008, p. 100). Mona Latif-Ghattas déclare à cet effet : « j'ai intégré avec le temps les merveilleux paysages de mon pays d'adoption ainsi que les préoccupations qui sont les siennes et qui sont aussi devenues les miennes » (L-G, dans Metateyou, 1996, p. 74). L'auteure a concrètement matérialisé cette *forme de vie* médiatrice, rendant sa démarche non seulement interculturelle, mais transculturelle. Un métissage poétique s'opère chez elle notamment à partir du recueil de poèmes, *La Triste Beauté du monde*, où « Concerto pour une île » célèbre son hybridité identitaire, où le Nil, par une surimpression de géographies, se mêle aux eaux du Saint-Laurent :

Je te regarde Montréal / Du lever au coucher des saisons / [...]
Et quand le Saint-Laurent comme une rame inoxydable / ou un
néon bleuté défie les brumes et les neiges / Je te regarde
Montréal / [...] Et je me dis que tes saisons circulent enfin /
Dans mes désirs. (L-G, 1993, p. 99-100)

En 1994, l'auteure collabore avec Louise Desjardins et Jean-Paul Daoust à la rédaction d'un recueil singulier. Intitulé *Poèmes faxés*, celui-ci consiste en un enchaînement circulaire de poèmes commis une année durant, une sorte de tête-à-tête à trois, une « nouvelle trinité »³⁸, facilitant l'enchevêtrement de sensibilités et d'imaginaires interpersonnels et transculturels, échangés par télécopie à toutes les trois semaines et portant les diverses indications de date et de lieu d'expédition auxquelles on peut s'attendre dans ce genre de correspondance. Un texte subséquent, ayant pour titre *Momo et Loulou* (2004), rédigé conjointement par Mona Latif-Ghattas et Louise Desjardins, est un récit d'enfance raconté en tandem, structuré en échos et en filiations, permettant aux interlocutrices de vivre l'épreuve de l'autre, bref de (se) « connaît[re] »³⁹ individuellement et à l'unisson, en vertu d'un dialogisme inusité, créé entre le ciel du Caire et celui de Noranda, malgré les milliers de kilomètres qui séparent les expériences fondatrices. Enfin, dans le poème, « On est de quelque part », l'auteure se déclare de la « grande Cité humaine » (L-G, 2004, p. 107) et évoque un espace créateur qui englobe et transcende décors et appartenances.

De cette jonction nommée exil, je fais de la littérature [...]
Avec mes citoyennetés qui me dédoublent et qui me
fragilisent
Souvent de part et d'autre incomprise
J'écris du lieu de la méconnaissance
Et de la reconnaissance
Pour vivre utile
Éternellement transfuge de mes cités (L-G, 2004, p. 110).

³⁸ Daoust, dans Daoust, Desjardins et Latif-Ghattas, 1994, p. 7.

³⁹ Merleau-Ponty, 1990, p. 245.

Ces exemples concrets de transferts identitaires, transposés dans la dimension illocutoire qui sous-tend l'ensemble du projet créateur de Latif-Ghattas, offrent de façon corollaire, au lecteur (à l'écrivain) natif du Québec l'opportunité de plonger dans un espace identitaire diversifié, intermédiaire, « où l'identité doit être reconsidérée, recomposée, comme s'il devait désormais en recoller les morceaux fragmentés depuis qu'il a accédé au [...] vécu interculturel » (Moisan, 2008, p. 100). C'est ainsi que l'œuvre littéraire de Mona Latif-Ghattas constitue un terreau exceptionnel d'exploration et d'interrogation des diverses strates de l'altérité, des processus identitaires par lesquels se construisent, se déconstruisent et se reconstruisent les représentations du soi et de l'autre.

Bibliographie

- ASHCROFT, Bill, Gareth GRIFFITHS, Helen TIFFIN (2007 [2000]), *Post-Colonial Studies. The Key Concepts*, Oxon, Routledge, deuxième édition.
- BENIAMINO, Michel (2005), « Oraliture », dans Michel Beniamino et Lise Gauvin (dir.), *Vocabulaire des études francophones. Les concepts de base*, Limoges, PULIM, p. 142-145.
- BERTRAND, Denis (2000), *Précis de sémiotique littéraire*, Paris, Nathan.
- CHARAUDEAU, Patrick et Dominique MAINGUENEAU (2002), *Dictionnaire d'analyse du discours*, Paris, Seuil.
- CHAULET-ACHOUR, Christiane (1996), « Autobiographies d'Algériennes sur l'autre rive : se définir entre mémoire et rupture », dans Martine Mathieu (dir.), *Littératures*

- autobiographiques de la francophonie*, Paris, L'Harmattan, p. 291-308.
- CHEBEL, Malek (2001 [1995]), *Dictionnaire des symboles musulmans. Rites, mystique et civilisation*, Paris, Albin Michel.
- (2002 [1993]), *L'Imaginaire arabo-musulman*, Paris, Quadrige/Presses universitaires de France.
- COSSLETT, Tess, Celia LURY et Penny SUMMERFIELD (dir.) (2000), « Introduction », dans *Feminism and Autobiography. Texts, Theories, Methods*, London/New York, Routledge, p. 1-21.
- DAHAB, F. Elizabeth (2009), *Voices of Exile in Contemporary Canadian Francophone Literature*, Lanham/Boulder/New York/Toronto/Plymouth, UK, Lexington Books.
- DAOUST, Jean-Paul, Louise DESJARDINS et Mona LATIF-GHATTAS (1994), *Poèmes faxés*, Trois-Rivières, Écrits des Forges, coll. « Écrits des Forges poésie ».
- DEN TOONDER, Jeanette (2008), « La mondialisation de l'écriture migrante », dans Marie Carrière et Catherine Khordoc (dir.), *Migrance comparée/Comparing Migration. Les littératures du Canada et du Québec/The Literatures of Canada and Québec*, Bern/Berlin/Bruxelles/New York, Peter Lang, p. 19-36.
- DÉRIVE, Jean (2005), « Oralité », dans Michel Beniamino et Lise Gauvin (dir.), *Vocabulaire des études francophones. Les concepts de base*, Limoges, PULIM, p. 139-140.
- DESJARDINS, Louise et Mona LATIF-GHATTAS (2004), *Momo et Loulou*, Montréal, Remue-ménage.
- DJEBAR, Assia (2007), *Nulle part dans la maison de mon père*, Paris, Fayard.
- DUMONTET, Danielle (2005), « Hybridité textuelle/Effets de texte — Hybridité linguistique/effets de langue dans les textes des "écritures migrantes" au Québec », dans Hafid Gafaïti, Patricia M. E. Lorcin et David G. Troyansky

(dir.), *Migrances, diaporas et transculturalités francophones*, Paris, L'Harmattan, p. 83-105.

FOGEL, Frédérique (1995), « Des Nubies, des Nubiens : traditions scientifiques et locales de l'identité », *Égypte/Monde arabe*, Première série, n° 24, [en ligne], mis en ligne le 8 juillet 2008, <http://ema.revues.org/index634.html>.

FRANCIS, Cécilia W. (2003), « Lecture sémiotique et récit identitaire francophone au féminin », *Revue de l'Université de Moncton*, « La théorie littéraire et sa pratique à travers le roman francophone », vol. 34, nos 1 et 2, p. 31-64.

— (2006), *Gabrielle Roy, autobiographe. Subjectivité, passions et discours*, Québec, Presses de l'Université Laval, coll. « Intercultures ».

GIGUÈRE, Suzanne (2001), *Passeurs culturels. Une littérature en mutation*, Québec, Presses de l'Université Laval.

GLISSANT, Édouard (1990), *Poétique de la Relation*, Paris, Gallimard.

GONTARD, Marc (2007), « Francophonie et globalisation. La question de l'interlecte », *International Journal of Francophone Studies*, vol. 10, nos 1 et 2, p. 253-269.

GRÉGOIRE, Monique (1994), « Mona Latif-Ghattas : de l'exil à l'appartenance », *Nuit blanche, le magazine du livre*, n° 55, 1994, p. 30-34.

GREIMAS, Algirdas J. (1987), *De l'imperfection*, Périgueux, Éditions Pierre Fanlac.

HAREL, Simon (2005), *Les Passages obligés de l'écriture migrante*, Montréal, XYZ.

HORNUNG, Alfred et Ernstpeter RUHE (dir.) (1998), « Préface », dans *Postcolonialisme et autobiographie. Albert Memmi, Assia Djebar, Daniel Maximin*, Amsterdam/Atlanta, Rodopi, p. 1-4.

- JOFFRIN, Laurence (1996), « La fiction identitaire dans l'écriture migrante au Québec : Présentation liminaire », dans Martine Mathieu (dir.), *Littératures autobiographiques de la francophonie*, Paris, CELFA/L'Harmattan, p. 223-231.
- KOBER, Marc (2006), « Femmes écrivaines/femmes écrites. Récits au féminin dans l'Égypte au XX^e siècle », dans Carmen Boustani et Edmond Jouve (dir.), *Des femmes et de l'écriture. Le bassin méditerranéen*, Paris, Karthala, p. 94-95.
- LANDOWSKI, Éric (dir.) (1997), *Lire Greimas*, Limoges, Presses universitaires de Limoges.
- LAROCHE, Maximilien (1991), *La Double Scène de la représentation. Oralité et littérature dans la Caraïbe*, Québec, GRELCA/Université Laval.
- LATIF-GHATTAS, Mona (1985), *Les Chants du Karawane* (traversées poétiques), Le Caire, Elias Publishing House.
- (1986), *Quarante Voiles pour un exil*, Laval, Éditions TROIS.
- (1988), *Les Voix du jour et de la nuit*, Montréal, Boréal.
- (1990), *Le Double Conte de l'exil*, Montréal, Boréal.
- (1993), *La Triste Beauté du monde*, Montréal, Noroît.
- (1996), *Les Lunes de miel*, Montréal, Leméac.
- (1999 [1985]), *Nicolas, le fils du Nil*, Laval, Éditions TROIS.
- (1999), *Les filles de Sophie Barat*, Montréal, Leméac.
- (2004), « On est de quelque part », *Possibles*, vol. 28, n° 1, hiver 2004, p. 106-110.
- LE DUFF, Nadine (2005), « De la créolité au rythme, du rythme au chaos, et retour... un essai de lecture des textes francophones maghrébins », *Expressions maghrébines*, vol. 4, n° 1, été, p. 35-61.

- LEQUIN, Lucie (1995), « Mona Latif Ghattas : une mélopée orientale dans un espace blanc », *Québec Studies*, n° 19, p. 133-141.
- (1996), « Quand le monde arabe traverse l'Atlantique », dans Lucie Lequin et Maïr Verthuy (dir.), *Multi-culture, multi-écriture. La voix migrante au féminin en France et au Canada*, Paris, L'Harmattan, p. 209-217.
- LTAIF, Nadine (2001), « Attraction-répulsion de l'origine » dans Lucie Lequin et Catherine Mavrikakis (dir.), *La francophonie sans frontières. Une nouvelle cartographie de l'imaginaire au féminin*, Paris, L'Harmattan, p. 23-27.
- LÜSEBRINK, Hans-Jürgen (2001), « Dynamiques de l'autobiographie. De l'ancrage anthropologique aux horizons interculturels », dans Robert Dion, Frances Fortier et Élisabeth Haghebaert (dir.), *Enjeux des genres dans les écritures contemporaines*, Québec, Nota bene, p. 103-120.
- MATATEYOU, Emmanuel (1996), « Entretien avec Mona Latif Ghattas : Écrivaine de l'exil », *Études francophones*, vol. 11, n° 1, p. 71-82.
- MERLEAU-PONTY, Maurice (1990 [1945]), *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard.
- MOISAN, Clément (2008), *Écritures migrantes et identités culturelles*, Québec, Nota bene.
- MOISAN, Clément et Renate HILDEBRAND (2001), *Ces Étrangers du dedans. Une histoire de l'écriture migrante au Québec 1937-1997*, Québec, Nota bene.
- NEPVEU, Pierre (1988), *L'Écologie du réel. Mort et naissance de la littérature québécoise contemporaine*, Montréal, Boréal.
- OUELLET, Pierre (2003), *L'Esprit migrateur. Essai sur le non-sens commun*, Montréal, Trait d'union.

- PRZYCHODZEN, Janusz (2006), « Identités hybrides. Orient et orientalisme au Québec », préface à Mounia Benalil et Janusz Przychodzen (dir.), *Identités hybrides. Orient et orientalisme au Québec*, Montréal, Paragraphes, p. 9-14.
- ROBIN, Régine (1993), « Introduction : un Québec pluriel », dans Claude Duchet et Stéphane Vachon (dir.), *La Recherche littéraire. Objets et méthodes*, Montréal, XYZ, p. 301-309.
- (1996), *L'Immense Fatigue des pierres. Biofictions*, Montréal, XYZ.
- ROYER, Jean (1999), « Mona Latif Ghattas. De l'exil à l'écriture », *Écrivains contemporains. Nouveaux entretiens*, Montréal, Trait d'union, p. 73-75.
- SAADI, Nourredine (2007), « Père et fille », dans Leïla Sebbar (dir.), *Mon père*, Montpellier, Éditions Chèvre-feuille étoilée, p. 7-9.
- SAÏD, Edward (2005 [1978]), *L'Orientalisme. L'Orient créé par l'Occident*, Paris, Seuil.
- SEBBAR, Leïla (2003), *Je ne parle pas la langue de mon père*, Paris, Julliard.
- (dir.) (2007), *Mon père*, Montpellier, Éditions Chèvre-feuille étoilée.
- SEMUJANGA, Josias (1999), *Dynamique des genres dans le roman africain : Éléments de poétique transculturelle*, Paris, L'Harmattan.
- (2004), « La mémoire transculturelle comme fondement du sujet africain chez Mudimbe et Ngal », *Tangence*, vol. 75, été, p. 15-39.
- SHILOAH, Annon (1974), « Le poète-musicien et la création poético-musicale au Moyen-Orient », *Yearbook of International Folk Music Council*, vol. 6, p. 52-63.

- SIMON, Sherry (1991), « Espaces incertains de la culture », dans Sherry Simon, Pierre L'Hérault, Robert Schwartzwald et Alexis Nouss (dir.), *Fictions de l'identitaire au Québec*, Montréal, XYZ, p.13-52.
- SMITH, Sidonie et Julia WATSON (dir.) (1998), « Introduction », dans *Women, Autobiography, Theory. A Reader*, Madison, University of Wisconsin Press, p. 3-52.
- VERTHUY, Maïr et Lucie LEQUIN (1992), « Sous le signe de la pluralité : l'écriture des femmes migrantes au Québec », *Tessera*, « L'autre regard/Other Looks. Representation. Race et/and Gender », vol. 12, été, p. 51-59.
- VIART, Dominique (2009), « Le silence des pères au principe du "récit de filiation" », *Études françaises*, vol. 45, n° 2, p. 95-112.

Résumé

Consacrée à l'analyse de deux textes de Mona Latif-Ghattas, à savoir *Nicolas, le fils du Nil* et *Quarante Voiles pour un exil*, la présente étude part de la notion d'*identitaire* (Sherry Simon) pour montrer dans quelle mesure cette interrogation littéraire du soi s'élabore en fonction d'une esthétique ancrée dans l'oralité arabo-orientale qui s'accompagne de figurations analogues, par lesquelles la pratique scripturale de l'auteure dévoile des traces de l'altérité. Axé sur la facture poétique du texte migrant, l'article divulgue que la quête identitaire esquissée se trouve ainsi prise en charge par des visées de médiation, de coexistence et d'interférences qui influent sur les dynamiques intra- et extratextuelles de l'altérité mises de l'avant par l'écriture.

Abstract

Based on an analysis of Mona Latif-Ghattas' texts entitled *Nicolas, le fils du Nil* and *Quarante Voiles pour un exil*, this article sets out to explore the notion of *identitaire* (Sherry Simon), in order to examine the ways in which this literary investigation of self is permeated by Arabic-Oriental orality, accompanied by analogous aesthetic representations, by which the author's literary works disclose traces of otherness. In scrutinizing the poetic dimension of the migrant text, the article goes on to reveal that the author's identity quest adopts processes of mediation, coexistence and conjunction, which affect the intra- and extra-textual dynamics of otherness as developed in the writing.

Tisser le récit de sa vie avec autrui. Images
de soi et jeux de mémoire dans *L'Homme
effacé* de Michel Ouellette

Emir Delic
Université d'Ottawa

[L]e je n'existe pas sans un *tu*. On ne peut accéder
au fond de soi si l'on en exclut les autres.
(Tzvetan Todorov, *Les Morales de l'histoire*,
p. 130)

On pense que c'est le passé qui fait le présent.
Mais, moi, je me dis que c'est peut-être plus
l'avenir. Parce qu'on a ben plus besoin de l'avenir
que du passé. Dans le fond. Le présent, c'est juste
une bataille entre le passé pis l'avenir. Pis c'est
ben à nous autres de choisir quel bord gagne.
(Michel Ouellette, *L'Homme effacé*, p. 90)

Au premier regard, l'expression élémentaire de l'identité d'un sujet paraît simple, voire triviale : le soi n'est pas l'autre. Tout se complique toutefois dès que l'on cherche à cerner la nature des rapports entre les deux termes de la relation. À partir du constat de leur opposition, l'on pourrait effectivement être enclin à avancer que, dans une perspective purement logique, l'altérité consiste en une simple négation de l'identité. C'est sur une telle négation que repose l'approche de l'autre proposée par Charles Renouvier : « Le sujet, écrit-il dans une note repérée par Louis Prat, ma pensée propre. L'objet : *un coup du dehors*. L'objet c'est l'autre » (p. 9)¹. Les risques de pareilles visions objectivantes de l'autre, notamment dans le domaine des jugements de valeur, ne sont pas à sous-estimer. Les idéologies coloniales, toutes fondées sur le principe néfaste d'une inadéquation foncière entre colonisateurs et colonisés, nous l'auront appris avec force. Comme le fait valoir Albert Memmi à ce sujet,

[l']abaissement du colonisé, qui doit expliquer son dénuement, sert en même temps de repoussoir à la positivité du colonialiste. [...] Comparaisons morales ou sociologiques, esthétiques ou géographiques, explicites, insultantes ou allusives et discrètes, mais toujours en faveur de la métropole et du colonialiste. Ici, les gens d'ici, les mœurs de ce pays, sont toujours inférieurs, et de loin, en vertu d'un ordre fatal et préétabli. (p. 87)

Infailiblement, sont alors assignés à l'être génie, positivité et supériorité; au non-être, à « celui qui n'"*en est*" pas » (Kristeva, 2004, p. 139), nullité, négativité et infériorité. On aurait tort d'ailleurs de supposer que ce genre de perspectives essentialistes et de réifications d'autrui appartiennent

¹ Nous devons cette découverte à l'ouvrage magistral d'André Lalande (2006, p. 39).

nent à l'Histoire. Que l'on songe ici à de récentes manifestations de xénophobie et de racisme² — les multiples génocides du XX^e siècle en constituant des aboutissements parmi les plus radicaux qui soient —, qui, en s'attaquant au statut même d'un être humain, présupposent l'insuffisance de l'être de l'autre, c'est-à-dire lui attribuent un non-être. L'opposition entre le soi et l'autre nous renvoie ainsi au point névralgique de la problématique des rapports entre deux entités.

De toute évidence, du fait même qu'il institue son identité sur la base de traits différentiels qui fondent son unicité, le soi écarte l'autre, mais il faudrait éviter le piège qui consiste à assimiler cette mise à l'écart à une relation privative. Dans une étude des processus d'exclusion qui fait appel aux concepts foucauldien de raison et de déraison, Machiel Karskens nous livre des remarques instructives à ce sujet³ :

By definition, the notions *reason* and *unreason* are mutually exclusive and irreconcilable. For *unreason* is defined as the *absence or privation* of reason, nothing more. [...] According to that logic [the logic of privation], only the positive term can provide the relationship with content. The positive term must be a property or quality that the subject (of predication) *ought* to have, but does not necessarily possess. Furthermore, there is no middle way between the presence or absence of that property. In the case of privation as distinguished from other types of negation, the property must be a real, natural or intrinsic characteristic of the subject under consideration. (p. 78-79)

L'absence ou la privation de raison — quel que soit son contenu spécifique — signifie donc inéluctablement déraison.

² Pour une discussion intéressante des questions de « nation » et de « race » en lien avec les relations avec l'autre, voir Tzvetan Todorov (2001).

³ Karskens se réfère à Michel Foucault (1972) (1991, p. 75).

Pourtant, ce genre de relation privative ne caractérise pas tous les rapports oppositionnels. Le vérifie, pour reprendre un exemple cité par Karskens, le cas de la cécité. Une personne aveugle, en effet, n'est pas simplement une personne dépourvue de la faculté de la vue étant donné qu'elle possède d'ordinaire un éventail d'aptitudes développées justement à cause de sa situation particulière. Ces traits positifs, y compris, entre autres, un aiguisement des facultés auditive et olfactive, seraient évacués d'une description appropriée de la personne aveugle si la cécité était tenue pour rien de plus qu'une absence de la vue⁴. Les rapports entre vue et cécité s'avèrent, au fond, analogues à ceux entre identité et altérité. En ce sens, si le soi s'oppose à autrui, leur relation ne se laisse pas non plus ramener à une privation⁵. L'altérité ne saurait donc être une pure absence d'identité, une non-identité, mais une identité autre. Bref, le soi n'est pas l'autre, mais ce dernier est; il est simplement autrement.

Or, tout en reposant sur une différenciation ou une séparation, le processus d'individualisation implique également un rapprochement inéluctable. C'est que les identités respectives du soi et de l'autre se modèlent, se maintiennent et

⁴ Voir Karskens, 1991, p. 79-80.

⁵ Nous ne suivons pas jusqu'au bout l'argumentaire de Karskens. D'après lui, « [w]hen identity is seen as a very special and unique quality possessed only by special kinds of things -- e.g. man in contrast with beast, or man as opposed to woman [...], or people with identity cards in contrast to gypsies or refugees -- then it is possible to imagine alterity as the absence of identity. » (p. 82) Bien que Karskens prenne soin d'insister sur la particularité de ces cas, on ne peut, dans l'optique de la présente étude qui s'attache aux relations humaines, admettre cette possibilité. Sinon, ce serait nier aux femmes, aux habitants sans papiers comme à tout autre groupe ayant des traits différentiels qui fondent justement leur unicité, une identité qui leur est propre.

évoluent dans une relation intersignificative, hautement dialogique, à telle enseigne que nous pouvons affirmer, à l'instar de Mikhaïl Bakhtine, qu'« [é]tre signifie *communiquer* » (1979, p. 312; cité par Todorov, 1981, p. 148). Loin d'être de facture privative et de ménager par là la possibilité d'un quelconque solipsisme, les rapports qu'entretient le soi avec l'autre se caractérisent donc au contraire par une interdépendance fondamentale.

Le propos de la présente étude est d'explorer cette « *communication profonde* » (*ibid.*) qui détermine les identités du soi et de l'autre sous un angle particulier, à savoir celui de la mémoire. Elle vise plus précisément à examiner, à travers une réflexion sur *L'Homme effacé* de Michel Ouellette, la place qu'occupe l'autre dans les reconfigurations mémorielles à l'œuvre dans les continuités et les ruptures identitaires. Pour commencer, il s'agira d'esquisser à grands traits les liens qui unissent le soi à autrui au sein de l'expérience mémorielle. Ensuite, sera sondée la manière dont l'autre intervient dans les reconfigurations de la mémoire avant que soit abordé, à la fin, le rôle de la réflexivité dans le façonnement continu des images de soi.

Partages : la mémoire et la mise en récit de soi

S'interroger sur la mémoire revient à s'interroger sur l'évocation d'un passé qui persiste malgré l'implacable fuite du temps. Parce que les moments recueillis par différentes formes mnémoniques, soient-ils agréables, douloureux ou les deux à la fois, constituent d'emblée les vestiges d'expériences vécues.

C'est ce qu'exprime parfaitement Cécile Lamothe, l'un des personnages dans *Tombeaux*, le premier roman de Michel Ouellette, quand elle constate que « *[l]a mémoire est un cimetière où se produit le miracle de la résurrection* » (p. 68). N'empêche que la parole mémorielle n'est pas seulement porteuse des débris de qui on était, mais aussi du tracé de qui on est, voire des traces de qui on sera.

Que la mémoire affecte l'inscription de notre être dans le temps ne veut pas dire pour autant qu'elle fournisse, comme l'a proposé John Locke (1788), l'unique assise à la construction de l'identité personnelle⁶. Car, alors qu'il ne fait pas de doute que la mémoire est gardienne d'une certaine pérennité et qu'elle fait, à ce titre, partie intégrante des formations identitaires, ce dont elle est dépositaire n'est nullement réductible à un substrat inaltérable. En témoignent au moins deux éléments, intimement liés l'un à l'autre, qui se trouvent impliqués dans la fabrication de l'histoire personnelle.

Tout d'abord, il y a la forme sous laquelle se manifeste le rappel d'un souvenir. Comme le souligne avec acuité Paul Ricœur dans *La mémoire, l'histoire et l'oubli*,

[i]l semble bien que le retour du souvenir ne puisse se faire que sur le mode du devenir-image. [...] La menace permanente de confusion entre remémoration et imagination, résultant de ce devenir-image du souvenir, affecte l'ambition de fidélité en laquelle se résume la fonction véritative de la mémoire. (p. 7)

S'actualisant dans l'obscurité de l'intervalle, entre présent et passé, entre présence et absence, entre réalité et imaginaire, le devenir-image du souvenir peut alors difficilement se dérober aux altérations auxquelles le soumet le passage du

⁶ À ce sujet, on lira avec intérêt John Perry (dir.) (2008).

temps. Viendront ici volontiers à l'esprit les ajouts, les suppressions ou les renchérissements caractéristiques de toute représentation du passé. Il va sans dire que ces changements dans le devenir-image du souvenir finissent par entraîner des changements divers dans l'identité, ou mieux, dans le devenir-image de soi du sujet engagé, bon gré mal gré, dans une (ré)exploration mnésique. C'est que l'image de soi, plurielle et dynamique de nature, consiste en une continuelle construction du sens de soi⁷. Elle relève donc fondamentalement d'une interprétation qui, suivant encore ici la pensée de Paul Ricœur, passe au premier chef par une mise en récit puisant autant dans l'histoire que dans la fiction :

Dire l'identité d'un individu ou d'une communauté, affirme le philosophe, c'est répondre à la question : *qui* a fait telle action? *qui* en est l'agent, l'auteur? Il est d'abord répondu à cette question en nommant quelqu'un, c'est-à-dire en le désignant par un nom propre. Mais quel est le support de la permanence du nom propre? Qu'est-ce qui justifie qu'on tienne le sujet de l'action, ainsi désigné par son nom, pour le même tout au long d'une vie qui s'étire de la naissance à la mort. La réponse ne peut être que narrative. (1991, p. 442)

Et Ricœur de préciser : « [...] [L]'histoire d'une vie ne cesse d'être refigurée par toutes les histoires véridiques ou fictives qu'un sujet raconte [et, nous ajouterions même par anticipation, fait raconter] sur lui-même » (*ibid.*, p. 443). Aussi bien les fluctuations identitaires de tout sujet, c'est-à-dire son devenir-image de soi ou son image de soi en devenir, sont-elles déterminées par les continuelles compositions, décompositions

⁷ Eu égard à cette définition, l'expression « image de soi » est donc prise dans cette étude au sens du terme (bien connu, mais n'en pas moins problématique) d'identité. À la différence de celui-ci, toutefois, l'expression « image de soi » présente sans aucun doute des avantages pour ainsi dire didactiques. D'où la préférence quant à son utilisation.

et recompositions des intrigues qui trament le récit d'une vie entière⁸.

Le second facteur clef infléchissant la fabrication de l'histoire personnelle est l'implication de l'autre aussi bien dans l'intrigue de cette histoire que dans son interprétation. À bien des égards, en effet, l'expérience mémorielle est une drôle de solitude. Elle œuvre à même le lieu d'une absence dans le dessein de conjurer une présence, présence de soi à soi-même, certes — la mémoire, on le sait, ne se passe pas d'attribution, elle est toujours mémoire *de* —, mais aussi, voire surtout, présence de soi à l'autre — la mémoire, on le reconnaît moins volontiers, élude toute attribution univoque, elle est toujours mémoire *de plusieurs*⁹. De fait, si, comme nous venons de le constater, l'image de soi ne peut être saisie qu'en (se) racontant l'histoire d'une vie, la mémoire ne constitue-t-elle pas justement le lieu originaire abritant ces différentes histoires racontées? Et, au sein de cette demeure mémorielle, autrui ne s'y anime-t-il pas diversement, tantôt en arrière-fond, tantôt en avant-scène du devenir du soi? Autrement dit, la mémoire n'est-elle pas essentiellement partage? Tout porte à le croire puisque, ainsi que l'a montré en clair Wilhelm Schapp dans son ouvrage *In Geschichten verstrickt*, les histoires de vie, qu'elles fassent ou non l'objet d'une narration, s'entrelacent immanquablement :

⁸ Sur cette question, se reporter à Paul Ricœur, *Soi-même comme un autre* (1996), où la notion d'identité narrative, après avoir été avancée dans *Temps et récit III* (1991, p. 439-448), se voit pleinement développée.

⁹ Pierre Ouellet fait observer à ce sujet : « Quelque chose reste, qu'on voudrait bien appeler les *restes* mais on ne sait trop de qui ni de quoi. On marche sur des traces, mais on ne peut dire de qui elles sont, de quoi elles gardent la mémoire » (p. 161).

Wir Menschen sind immer in Geschichten verstrickt. Zu jeder Geschichte gehört ein darin Verstrickter. Geschichte und In-Geschichte-verstrickt-sein gehören so eng zusammen, daß man beides vielleicht nicht einmal in Gedanken trennen kann. [...]

Mit Geschichten, die uns beschäftigen, schlafen wir abends ein, sie begleiten uns und verfolgen uns bis in die Träume hinein und stehen beim Erwachen wieder neben uns. In all diesen überlieferten oder von uns selbst erlebten Geschichten gibt es den Verstrickten oder die Verstrickten, die gleichsam als Mittelpunkt die Geschichte zusammenhalten¹⁰. (p. 1)

Il s'ensuit que l'implication de l'autre dans les (re)figurations de l'histoire personnelle et dans les (re)modelages des images de soi qui en résultent va bien au-delà de l'impact qu'il peut avoir dans le cadre distinctement circonscrit d'un face-à-face. Le soi ne saurait, en définitive, se comprendre, saisir qui il est, envers soi-même et envers l'autre, sans le passage obligé par cet autre, tant leurs identités narratives respectives s'entremêlent et s'influencent.

Cet enchevêtrement des histoires de vie couplé à la dialectique oubli/remémoration constitue, à n'en pas douter, une problématique qui traverse le corpus de maints écrivains de la francophonie canadienne¹¹, mais elle est particulièrement prégnante chez l'auteur franco-ontarien Michel Ouellette. Cela

¹⁰ « Nous, les êtres humains, sommes toujours enchevêtrés dans des histoires. À chaque histoire appartient quelqu'un qui y est enchevêtré. Histoire et être-enchevêtré-dans-une-histoire vont tellement de pair que les deux ne se laissent peut-être même pas séparer en pensée. [...] Le soir, nous nous couchons avec des histoires qui nous préoccupent; elles nous accompagnent et nous poursuivent jusqu'aux rêves et se retrouvent à nos côtés à l'éveil. Dans toutes ces histoires transmises ou vécues par nous-mêmes, il y a celui ou ceux qui s'y trouvent enchevêtrés, qui, en tant que point central pour ainsi dire, tiennent ensemble l'histoire. » Nous traduisons.

¹¹ On songera, pour ne donner que quelques exemples, à Ying Chen, France Daigle, Abba Farhoud, Didier Leclerc, Naïm Kattan, Sergio Kokis, Marguerite-A. Primeau, Daniel Poliquin et Gabrielle Roy.

dit, la question ici sera, non pas d'analyser l'évolution de la thématique de la parole mémorielle dans l'ensemble de son œuvre, mais plutôt d'examiner le traitement fort curieux que l'auteur y réserve dans sa pièce de théâtre intitulée *L'Homme effacé*.

Images de soi en devenir

Publiée en 1997, *L'Homme effacé* nous fournit un exemple d'autant plus frappant de l'entrelacement d'identités narratives que l'œuvre est centrée sur un héros muré dans un mutisme sans répit. Vêtu de « guenilles », sans « rien dans les poches » susceptible de l'identifier — « [p]as de papiers », « [p]as de numéro », « [p]as de clé », « [p]as de char », « [p]as d'adresse » —, exception faite d'un sac d'épicerie qu'il traîne obstinément avec lui, Thomas est arrêté par la police pour s'être promené en plein milieu de la rue Yonge, une artère majeure du centre-ville de Toronto (p. 22-23). Comme il refuse de parler et que les autorités « [ne] savent pas qui [il est] » (p. 21), il se voit interné dans un hôpital psychiatrique pour évaluation, en même temps qu'est publiée une annonce dans un journal afin de trouver quelqu'un capable de l'identifier. Ces efforts pour lever le voile sur l'identité du vagabond porteront leurs fruits. Annie — la femme dont il avait été amoureux dix ans plus tôt à Sudbury et qui, ne se croyant pas à l'époque en état de mettre au monde leur enfant, l'avait quitté sans préavis pour se faire avorter à Toronto — non seulement le reconnaît, mais encore se décide à lui rendre visite. En cela, elle suit, à première vue, l'avis des psychiatres selon qui « ça pourrait peut-être [lui] faire du bien de [la] revoir » (p. 24). L'intrigue

s'ouvre sur cette première rencontre entre Thomas et Annie, laquelle ne produira pas l'effet escompté.

De fait, bien qu'Annie soit en mesure de fournir aux autorités, qui « avaient besoin de [s]on nom, de [s]on histoire » (p. 26), les renseignements demandés, Thomas gardera le silence : « PITE : Les mots restent pognés dans ta gorge. Dans ta gorge : des barreaux, des cadenas, des serrures, des chaînes. Pas de clés, pas de poignées de porte. Dans ta gorge : une prison » (p. 24).

Si Thomas s'enferme dans le silence tout au long de la pièce, c'est que le poids d'un passé douloureux pèse trop lourd sur lui. L'attestent trois personnages fantomatiques qui habitent et tourmentent sa conscience, soit Marthe, sa mère qui, atteinte d'un cancer des poumons, a commis, le jour même du départ d'Annie dix ans plus tôt, un suicide assisté avec l'aide de Pite; Pite, le locataire qui habitait la maison de la mère et qui s'imaginait une sorte de substitut de père/mari; et Annie-2, c'est-à-dire Annie à l'âge de 20 ans. Ce « trio vocal incarnant sa mémoire trouble » (Ouellette, 2007, p. 61), pour emprunter le descriptif qu'en donne l'auteur lui-même, pointe vers la source du mutisme du personnage : « MARTHE : C'est quoi les mots quand tout ce qui te reste dans la tête, c'est trois fantômes qui arrêtent pas de parler pour toi » (p. 27). En effet, la thématique de l'incommunicabilité, une constante dans l'œuvre de Michel Ouellette, se voit développée de manière fort approfondie dans cette pièce. Comme le note Jane Moss à ce propos, « Ouellette repeatedly underscores the importance of speech in *L'Homme effacé* by the use of the words "parler[.]" "dire," and "mots." » (p. 610) Toujours est-il que c'est seulement au tout dernier

moment de la pièce que Thomas aura recours au pouvoir de la parole et au contact avec l'autre qu'elle assure.

Mais l'emprise des trois fantômes ne fait pas qu'entraver la communication du héros avec l'autre; elle va jusqu'à régir son existence même. En témoignent les trois objets qu'il conserve dans son sac d'épicerie, lui-même usé par le temps, à savoir un « carton de cigarettes », un « *Playboy* » et des « batteries » (p. 25). Ces objets, que Thomas était naguère tenu à procurer de manière régulière respectivement à Marthe, à Pite et à Annie-2, sont investis d'une charge mnémonique forte, pour ne pas dire démesurée : « MARTHE : Toute ta vie, là. Tous tes souvenirs. Ce qui reste de. Tout » (*ibid.*). C'est dans le but précis de faire face à ces souvenirs écrasants que Thomas essaie de s'isoler. Il n'est donc guère surprenant que, lors de sa première visite, Annie ne réussisse pas à briser le silence dans lequel il se cantonne.

Ainsi, le lendemain, tout en prétendant que c'est bien malgré elle, Annie retourne à l'hôpital psychiatrique dans l'espoir de le faire parler : « ANNIE : Ils m'ont demandé de revenir. Hier, je leur ai dit qui t'étais. Mais là, ils veulent savoir si t'as perdu la mémoire ou ben si t'es juste fou. Fa que. Ça serait bon que tu parles, hein? » (p. 33)

Dès lors, elle s'appliquera à éveiller nombre de souvenirs afin de « le franchir à deux, le silence qui [les] sépare » (p. 69). Ce processus de remémoration, initié dès le début de la pièce, s'effectue sur un mode dialogique en ce sens que l'évocation de chaque souvenir suscite une série de réactions de la part de tous les personnages -- réels et fantasmatiques --, allant du simple rappel de leur version des événements rapportés à des commentaires sur ces événements en passant, dans une veine

presque métathéâtrale ou métacritique, par des remarques sur la situation d'interlocution :

ANNIE : Ta mère. Quand je suis arrivée chez vous avec mes affaires. Tu t'en souviens? Ta mère nous attendait. T'avais vidé mon appartement, chargé ton *truck*. Pis ta mère nous attendait, toute souriante, dans la cuisine.

MARTHE : Les voilà.

RITE : C'est pas une bonne affaire que tu fais là, Marthe.

MARTHE : C'est pour son bonheur.

RITE : Elle vient s'accoter avec lui dans ta maison. Ça annonce rien de bon.

ANNIE : C'était la première fois que je voyais ta mère sans son masque d'oxygène. Ça m'avait ben touchée. C'est que. On aurait dit qu'elle faisait un grand effort pour m'accueillir. Elle avait mis une belle robe. Elle s'était même maquillée.

ANNIE-2 : Le beau comité d'accueil : le vieux croque-mort pis son crown débile. Regardes-y donc la face, à celle-là. Elle est épouvante. Arrêtez de sourire de même. J'ai l'impression que vous m'attendez pour le dîner pis que c'est moi le plat principal. [...]

ANNIE : J'y ai dit ben des affaires, à ta mère, que j'aurais pas dû lui dire.

ANNIE-2 : Maudite hypocrite!

ANNIE : Aujourd'hui, je le regrette ben. Mais on peut rien changer du passé, hein? J'étais trop jeune pour ce qui m'arrivait, pour ce qui se passait dans la maison de ta mère [*sic*]. (p. 39-41)

Le deuxième jour de la visite d'Annie à l'hôpital donne ainsi lieu à une série d'échanges constitués à la fois d'observations sur le présent ou le passé proche et de remises en mémoire où les propos d'Annie et ceux des trois personnages fantomatiques, en se heurtant et en se complétant, nous livrent des éclairages contrastés de souvenirs ranimés. Qu'il s'agisse des ambitions familiales du « vieux garçon » (p. 48) qu'était Pite, de la vie dure d'Annie, qui, de fille mal comprise et mal aimée, est devenue femme travailleuse et

responsable, de Marthe, qui, sur son lit de mort, encourageait Annie à garder l'enfant qu'elle portait, ou bien de Thomas, qui se voyait tiraillé entre toutes les pressions exercées sur lui par son pseudo-père, sa mère et son amoureuse, nous en apprenons davantage sur les histoires de vie emmêlées des personnages. De la sorte, de page en page, avec une insistance toujours grandissante, ces divers fragments de récits de vie mettent en relief ce que l'expérience mnémique tend à passer sous silence : une chose est l'eccéité du moment vécu; une autre, la résurrection du moment révolu.

C'est dans cet écart entre présent et passé comme entre les affects différents qui s'y greffent que se déploient au fil du temps nombre de reconfigurations mémorielles qui, parce qu'elles opèrent souvent sournoisement, peuvent entraîner des effets tout à fait imprévisibles sur les images de soi. L'évolution du personnage d'Annie est exemplaire à cet égard. Ainsi, si celle-ci se croyait capable de contrôler le jeu de mémoire qu'elle initie -- c'est elle qui révèle aux psychiatres l'histoire de vie de Thomas et qui pousse ce dernier à se rappeler son passé et à en parler --, elle doit rapidement se rendre à l'évidence que la mémoire commence à se jouer d'elle. En effet, quoique n'ayant pas prévu revenir à l'hôpital et, pour ce faire, prendre un autre jour de congé, elle finit par le faire, car les souvenirs de Thomas qui séjournent dans sa mémoire continuent implacablement à remonter à la surface. Certes, il est plausible, comme elle le mentionne, que les psychiatres lui aient demandé de revenir, mais il s'agit là au pire d'un prétexte et au mieux d'une raison supplémentaire à la motivation première de son retour, à savoir un besoin latent de réconciliation avec son passé. Ce besoin, Annie en nie d'abord l'existence. À la vérité, c'est seulement à la suite de trois nuits blanches, après avoir vu la photo de Thomas

dans le journal, qu'elle se résout à aller lui rendre visite. Qui plus est, même une fois engagée dans le processus de remémoration, en apparence encore à la faveur de Thomas, Annie refuse d'en admettre la nécessité pour elle-même : « ANNIE : Je devrais pas continuer. [...] Je suis ben, aujourd'hui. Je suis heureuse. J'ai pas besoin de me rappeler des vieilles histoires [...] » (p. 44). Toutefois, au cours de la deuxième journée de visite, la parole mémorielle imposera graduellement les règles du jeu : « ANNIE : T'es en train de me descendre avec toi dans le trou de la mémoire où c'est que nos mauvais souvenirs sont tous effacés. Mais. *Undelete*. Comme sur un ordinateur. *Undelete*. »(p. 59)

Elle s'y emploie tant et si bien qu'à la fin de la journée, elle parvient à se déployer de toutes ses forces et sous de multiples formes engageant tous les sens :

ANNIE : Tu sais, quand je pense à toi, ça se passe partout en moi. T'es sous ma peau. Dans ma bouche. Dans mon nez. Dans mes oreilles. Dans mes yeux. Pleins de souvenirs endormis [...]. (p. 61)

ANNIE : Où je suis, là? J'ai réveillé tout ce qu'y avait de toi qui dormait en moi. Depuis dix ans, tu dors dans mon corps. C'est peut-être pour ça que j'ai de la misère à dormir depuis dix ans. (p. 62)

Il en découle que l'opiniâtre travail de la mémoire, qui fait ressurgir ce à quoi Annie ne s'attendait pas, l'oblige à réinterpréter son histoire personnelle, plus précisément les dix dernières années de sa vie, qui ne lui ont pas permis, comme elle le croyait ou s'entêtait de le croire, de mettre au diapason passé et présent.

À l'encontre de Thomas, cependant, la réactualisation de la mémoire débouche dans le cas d'Annie sur une

extériorisation, dans la mesure où, tout en verbalisant ses souvenirs et les états affectifs qui s'y rattachent, elle souhaite partager l'expérience de réminiscence comme la recherche de réconciliation du passé et du présent avec celui qui s'y trouve étroitement impliqué :

ANNIE : Tu sens rien, toi? Rien, hein? Moi, je suis pleine de vieilles sensations de toi. Pis toi, t'es vide. Vide de tout. Même de moi. Vide, câlice! Laisse-moi pas de même. Je peux pas vivre comme ça. Je pourrai pus jamais dormir. T'es réveillé en moi. Dis quelque chose! (p. 62)

ANNIE : J'en ai assez dit. Là, c'est à ton tour, Thomas. J'ai parti le bal. À toi maintenant. Je peux pas tout dire. Je suis pas ici pour une confession. C'est une conversation que je veux. Thomas? (p. 63)

Cet appel à un dialogue restera, nous l'avons déjà noté, sans réponse de la part de Thomas, état de fait qui paraît moins relever d'une incapacité mnémonique ou mentale que d'un choix personnel. En effet, si les deux justifications de la condition de Thomas avancées au début de la pièce, soit l'amnésie et la folie (la déraison), ne manquent pas d'atteindre l'intégrité d'un sujet, force est de constater que c'est principalement son refus d'entretenir un contact réel avec autrui qui engendre sa difficile situation. Le confirment aussi bien Annie-2¹² que Marthe¹³, et Annie s'en rendra également compte¹⁴. Par conséquent, ayant remarqué que les souvenirs et les sentiments qu'elle exprime devant Thomas ne semblent lui

¹² « ANNIE-2 : [...] Il *veut pas* reconnaître personne. C'est pour ça qu'il est ici [l'hôpital psychiatrique]. Pour pas se rappeler. » (p. 30; nous soulignons)

¹³ « MARTHE : [...] Parce qu'il fait semblant. Semblant de pas parler, semblant de pas se souvenir. Il *veut* se mentir à lui-même [...]. » (p. 51; nous soulignons)

¹⁴ « ANNIE : Je peux pas croire que tu te rappelles de rien. Tes yeux mentent pas [...]. » (p. 59) Nous explorerons plus en profondeur l'importance de cette observation dans la prochaine section de l'étude.

faire ni chaud ni froid du point de vue d'une réaction réellement verbale, Annie s'efforce, de manière physique, corporelle, de ranimer les organes de ses sens et de la parole. D'abord, elle le gifle. Ensuite, « *[e]lle lui saisit le menton* » (p. 68)¹⁵, voulant qu'il la regarde dans les yeux; « *[e]lle lui met la main sur la bouche* » (*ibid.*), lui enjoignant de parler; « *[e]lle lui tire les oreilles* » (*ibid.*), en lui demandant s'il l'entend; « *[e]lle le secoue violemment* » (*ibid.*), en criant son nom, cherchant à susciter une quelconque réaction. Une fois calmée, Annie fait même montre de la profonde affection qu'elle éprouve toujours pour celui qu'elle n'a pas vu pendant une décennie en l'embrassant. Bien que toutes ces tentatives d'Annie pour ouvrir les voies de la communication entre elle et Thomas, et pour faire du même coup sortir ce dernier de son mutisme, se soldent par un échec, elle en viendra finalement à assumer pleinement son passé et à s'en délivrer.

La réconciliation d'Annie avec elle-même est rendue possible grâce au concours d'un autre personnage embrouillé dans son histoire de vie comme dans celle de Thomas : Ève, leur enfant, qu'Annie avait, après tout, décidé de garder. L'influence de ce personnage au nom à valeur fort symbolique apparaît nettement à l'occasion du troisième jour de visite :

ANNIE : Hier, quand je suis partie, je voulais pas revenir. J'étais crevée. Mais. Ça a dû me faire du bien dans le fond parce que j'ai bien dormi cette nuit. Tellement bien que j'ai oublié jusqu'à mon nom. En me réveillant, ce matin, ça m'a pris un temps avant de reconnaître où j'étais, qui j'étais. C'est la voix d'Ève qui m'a ramenée à moi. (p. 88)

¹⁵ Ce geste d'Annie ainsi que les trois suivants sont indiqués dans les didascalies, d'où l'italique dans le texte cité.

Pour Annie, la rencontre avec Thomas, quoique ravivant d'emblée de vieux souvenirs torturants, s'avère donc cathartique en ce qu'elle débouche, avec l'appui d'Ève, sur une espèce de renaissance. Non pas qu'Annie fasse table rase de son passé, tant s'en faut; elle l'endosse plutôt et y met de l'ordre. Autrement dit, après avoir provisoirement perdu connaissance de son premier trait identificatoire (« j'ai oublié jusqu'à mon nom ») ainsi que de son image de soi au total (« où j'étais, qui j'étais »), Annie procède à une reconfiguration, plus précisément à une *refiguration*, de son histoire de vie en tenant compte non seulement des échanges récents avec Thomas, mais aussi et surtout de l'importance qu'a sa fille dans sa vie. Tout bien considéré, c'est cette *refiguration* de son histoire de vie qui lui permet de se décharger du fardeau accablant que son passé représentait jusqu'alors à ses yeux et de se modeler une nouvelle image de soi où passé et présent s'harmonisent.

Désormais consciente que « l'oubli ça comble pas le vide [sic] » (p. 92) et ne voulant pas occulter les origines de sa fille, Annie décide de l'emmener avec elle le troisième et dernier jour de sa visite à l'hôpital afin de la présenter à Thomas. Bien qu'aucun échange verbal n'ait lieu entre père et fille, il n'en demeure pas moins que celle-ci désire un contact avec lui. De fait, en plus d'offrir à son père un dessin représentant elle-même, sa mère et l'immeuble où elles habitent, et indiquant même leur adresse et leur numéro de téléphone, Ève tenait à ce que sa mère offre à Thomas un cadeau. Aussi, contrairement à ses propres convictions¹⁶, Annie présente-t-elle à celui-ci, dans un geste quasiment apotropaïque, un nouveau sac d'épicerie

¹⁶ « ANNIE : [...] D'habitude, je donne pas aux quêteux. [...] Mais t'es le père de ma fille. [...] Fa que. Je fais une exception [...] [sic]. » (p. 90-91)

contenant lui aussi trois objets : un « sac de biscuits », des « mitaines » et une « photo [d'école] d'Ève » (p. 91). Ce dernier objet est hautement significatif, car c'est en le contemplant après le départ de ses deux visiteuses que Thomas, maintenant seul dans la salle d'observation et en attente de sa libération, prononce son premier et unique mot, « Ève » (p. 92), réplique finale de la pièce.

Comment interpréter ce dénouement à la lumière du kaléidoscope de fragments narratifs et de la nécessaire interdépendance des images de soi en devenir qui est ainsi mise en valeur? Fin euphorique? Fin dysphorique? Si l'une et l'autre interprétations se valent¹⁷, il semble bien que la première prime la seconde. En ce sens, compte tenu de l'effet bénéfique de la naissance d'Ève sur le parcours d'Annie, effet que Marthe avait, soit dit en passant, prédit à cette dernière dix ans plus tôt (p. 76), il y a fort à parier que la fille peut agir pareillement sur son père. Après tout, la présence d'Ève le dernier jour de visite à l'hôpital ne permet-elle pas de faire taire les trois voix fantomatiques qui obsèdent Thomas? Par ailleurs, le fait que ce dernier prononce le nom de sa fille n'ouvre-t-il pas une première brèche dans son mutisme? N'est-ce pas par là qu'Ève l'aide à revenir à lui-même, tout comme elle l'a déjà fait pour sa mère? Enfin, que « [*I*]es bruits de la ville envahissent l'espace » (p. 92)¹⁸ à la toute fin de la pièce, cela ne signifie-t-il pas que Thomas, quoi qu'il en soit de l'incertitude quant à son cheminement ultérieur, retourne à la réalité et qu'il se met finalement à composer avec sa situation actuelle? C'est du moins ce que signalent, en filigrane, les trois nouveaux objets

¹⁷ Voir notamment Dominique Lafon (1999) et Jane Moss (2000).

¹⁸ Il s'agit d'une indication en didascalie, d'où l'italique dans le texte cité.

dans son sac, branchés qu'ils sont sur le présent. Il s'ensuit que la fin de la pièce laisse malgré tout entrevoir une lueur d'espoir pour ce qui est du destin des trois personnages réels mis en scène.

Réflexivités : entre auto-images et hétéro-images

À l'encontre de ce que pourrait suggérer le titre de l'œuvre, le principe de réflexivité, au sens large de mouvement du sujet revenant sur lui-même¹⁹, est très net du début à la fin de *L'Homme effacé*. La scène qui clôt la pièce se révèle certainement d'un grand intérêt à cet égard, dans la mesure même où elle marque un retour en force de l'image, incarnée à la fois par le dessin d'Ève et par sa photo. Retour en force puisque, outre que nous nous attachons depuis le début de cette étude à cerner les modalités de construction des images de soi, ce n'est pas, comme on le verra, la première fois que l'apparition d'une image infléchit le comportement des personnages de *L'Homme effacé*.

La mise en valeur de l'image dans la pièce est d'autant plus importante qu'elle dénote la place primordiale de l'autre dans les configurations identitaires, non seulement à titre de « co-personnage », oserait-on dire, dans l'histoire d'une vie, mais encore à titre de lieu de médiation nécessaire à la réflexivité constitutive de toute formation d'image de soi. De fait, le façonnement des images de soi est conditionné autant,

¹⁹ Sur la place capitale de l'activité réflexive dans la construction identitaire, se référer notamment à Anthony Giddens (1991) et à Jean-Claude Kaufmann (2007a, 2007b).

sinon davantage, par les « hétéro-images » — la perception de soi par l'autre, soit-il individuel ou collectif²⁰ — que par les « auto-images » — la perception de soi par soi-même²¹. Comme le précise Charles Taylor dans son étude sur le « multiculturalisme » et les « politiques de reconnaissance »,

[...] our identity is partly shaped by recognition or its absence, often by the misrecognition of others, and so a person or group of people can suffer real damage, real distortion, if the people or society around them mirror back to them a confining or demeaning or contemptible picture of themselves. Nonrecognition or misrecognition can inflict harm, can be a form of oppression, imprisoning someone in a false, distorted, and reduced mode of being. (p. 25)

De même, Jean-Claude Kaufmann souligne, dans *L'Invention de soi*, le caractère multiple des images de soi. Celles-ci

doivent être analysées au pluriel, car elles sont de types différents (mais circulent de façon très fluide entre ces catégories). *Il y a les images sociales, reflets de la structure*. De

²⁰ L'« autre collectif » renvoie dans ce contexte aussi bien à différents genres de communauté (tels les ensembles nationaux, ethniques ou religieux) qu'à diverses structures institutionnelles *lato sensu* (tels les milieux familiaux et professionnels).

²¹ Les termes d'auto-image et d'hétéro-image proviennent du domaine de l'imagologie. Voir par exemple Joep Leerssen (1997) et Menno Spiering (1992). Cependant, nous nous permettons ici de modifier dans une certaine mesure leur signification et leur champ d'application respectifs en les rapportant à la fois aux collectivités (auxquelles on les associe ordinairement) et aux individus, et en dotant le terme d'hétéro-image d'une réflexivité intrinsèque. C'est que, d'habitude, on ne lui reconnaît une valeur réfléchie qu'après coup en quelque sorte. En effet, l'hétéro-image désigne au sens strict du terme l'image de l'étranger, c'est-à-dire l'image que le soi se fait de l'autre, par opposition à l'image du propre, à l'auto-image. Sous cet angle, ce n'est qu'en considérant les influences mutuelles entre des ensembles distincts d'auto-images et d'hétéro-images ressortissant chacun à un sujet spécifique qu'il devient possible de prendre en compte la dimension réflexive des formations identitaires.

plus en plus individualisantes, car formées autour de positions très spécifiques. De plus en plus contradictoires et multiples aussi, reflets bigarrés des rôles disparates pouvant être tenus par un même individu. *Il y a les images de soi que se forme autrui*. Autrui est ce drôle de personnage, qui, justement, ramène toujours votre identité [...] à une simple image. Il vous réduit à deux ou trois critères, et rêve de vous fixer à jamais [...]. *Et puis il y a vous-même, qui essayez de tordre dans le bon sens la réalité trop grise, en vous mettant en scène dans un « petit cinéma » secret et très visuel*, qui n'est rien d'autre qu'une expérimentation imaginaire d'identités possibles, par des prises de rôles virtuelles [...]. (p. 69-70; nous soulignons)

Passages qui font clairement ressortir non seulement la nature plurielle et dynamique de l'image de soi²², mais encore le rôle crucial que jouent la réflexivité et l'intervention d'autrui dans les constantes modulations et transformations de cette image. Il est évident que *L'Homme effacé* thématise ce rôle de médiateur de l'autre par les télescopages de perspectives sur les bribes de vécu des différents personnages, perspectives qui prennent tout leur sens dans leurs éclairages mutuels, dans leur réciprocité.

²² Cette conception de l'image de soi en tant que plurielle et dynamique par essence n'est pas celle de Jean-Claude Kaufmann. « L'image, affirme-t-il, est [...] un moment obligé dans la construction sociale de l'individu [...]. Elle n'est cependant pas tout. Elle n'est précisément qu'un moment, un moment bref. Elle trompe par omission. En créant l'illusion de tout dire par son instantanéité totalisante. » (2007b, p. 70) Cela dit, les observations du sociologue sur les « types différents » d'image de soi restent très éclairantes pour notre propos. Surtout qu'à y regarder de près, il s'en détache, en sourdine, une représentation de l'image de soi qui participe d'un certain dynamisme (les images « de types différents » « circulent de façon très fluide entre ces catégories »). En outre, la question reste ouverte de savoir si, quel que soit le terme employé (*identité, image de soi*), il y aurait jamais moyen d'esquiver la nature illusoire et non totalisante de la perception d'un sujet, celle-ci étant irrémédiablement ancrée dans un *hic et nunc*.

Dans ce contexte, il convient de souligner la place centrale du regard et de la réflexivité qui s'y rattache dans le déploiement de l'intrigue. À cet effet, notons tout d'abord que l'épisode tragique de Thomas dans la rue Yonge comme l'internement qui en résulte sont provoqués par le regard d'une jeune fille, à savoir Ève, alors qu'elle dépose de la monnaie dans la main d'un sans-abri, qui s'avère celle de Thomas : « MARTHE : Thomas. Les yeux que t'as vus, y a une semaine, sur le coin de Yonge Street. Les yeux qui t'ont tant fait peur. [...] Ces yeux-là sont liés à toute ton histoire avec celle qui vient de partir [Annie] » (p. 51).

Ayant reconnu dans les yeux de la fillette ses yeux à lui²³, Thomas tente, nous l'avons vu, de trouver dans le silence absolu et l'oubli forcé des palliatifs au trouble qu'il éprouve à la suite de cette rencontre²⁴. Si, dans cette perspective, le regard constitue l'élément déclencheur de l'intrigue, il joue un rôle tout aussi décisif dans son déroulement, ainsi qu'en témoignent les interactions entre Annie et Thomas. En ce sens, c'est la photo de celui-ci, plus précisément ses yeux, qui confirment à Annie que l'annonce de journal publiée par les autorités traite véritablement de lui :

ANNIE : J'ai failli pas venir. Je me suis dit que ça pouvait pas être lui. [...] Mais. C'était ben toi sur la photo dans le journal. Les mêmes yeux. J'ai vu que c'était toi [...]. (p. 22)

²³ Voir aussi *L'Homme effacé*, p. 29.

²⁴ Quoique l'on puisse tenir la première réaction de Thomas à cette rencontre pour involontaire, sa volonté est pour ainsi dire restaurée une fois le choc initial passé. Comme l'attestent Marthe, Annie-2 et Annie dans les extraits déjà cités, Thomas, une fois rendu à l'hôpital, détient la capacité de décider de la manière de composer avec sa situation, et il choisit de rompre le contact avec l'autre.

ANNIE : C'est à cause de la photo dans le journal. À cause de tes yeux. [...] Dans tes yeux, je me suis vue. Comme si j'étais dans tes yeux. Trois nuits que je dors pas. Fa que je me suis finalement décidée à venir voir si c'était bel et bien toi [...]. (p. 23)

Si le regard de Thomas amorce alors la descente d'Annie dans les tumultueux flots de la parole mémorielle, il lui servira également de guide dans cette descente : « Je peux pas croire que tu te rappelles de rien. Tes yeux mentent pas [...] » (p. 59), déclare-t-elle à Thomas le deuxième jour de sa visite à l'hôpital. Ainsi, ce sont encore les yeux du héros qui se montrent révélateurs, cette fois-ci en convaincant Annie qu'il ne souffre pas d'amnésie, mais opte volontairement pour le silence. Cette prise de conscience d'Annie dirigera la suite de ses interactions avec le père de sa fille, y compris les efforts déjà mentionnés pour l'amener à communiquer avec elle. Il ne fait donc pas de doute qu'Annie reconnaît d'entrée de jeu l'importance des échanges mutuels et de la réflexivité, dont participe le regard de l'autre, dans la formation de son image de soi.

Il en va tout autrement pour Thomas. Tandis que se voir dans les yeux d'autrui pousse Annie à engager un échange avec lui, chez Thomas, cela débouche sur un repli sur soi :

MARTHE : Quelqu'un a planté ses yeux dans tes yeux. Sur un coin de Yonge Street. [...] C'est à cause de ces yeux-là que tu refuses de parler. [...] C'est pour fuir ces yeux-là que t'es allé marcher sur la ligne jaune [ligne qui départage les deux sens de la circulation]. [...] Avec l'espoir de te faire frapper. (p. 68)

Après avoir aperçu les yeux d'Ève, Thomas s'efforce donc aussitôt de rompre toute relation avec autrui, de répudier toute possibilité de réciprocité. Cette réaction ne saurait avoir qu'un impact négatif sur son image de soi, car un manque de réciprocité et de réflexivité conduit tout droit à la sclérose et la perpétuation

du Même. L'attestent autant les redites presque obsessionnelles du récit de vie de Pite (p. 12, 19) que le genre de vie que Thomas a menée pendant dix ans dans les rues de la métropole torontoise :

MARTHE : [...] Dans ton ventre, la même faim. Dans les os, le même froid. Toutes tes misères pis tous tes malheurs. Replié cent fois, mille fois dans ton histoire. Cent fois, mille fois, t'as parlé tout seul. Cent fois, mille fois, t'as suivi des filles qui ressemblaient à Annie. Cent fois, mille fois. (p. 68-69)

En reniant de la sorte les rapports de réciprocité et de réflexivité, Thomas se barricade en fin de compte dans une sorte d'existence monotone, circulaire, équivalant à rien de moins que « *a false, distorted, and reduced mode of being* », pour reprendre les mots de Charles Taylor. N'est-ce pas, précisément, une manière d'être réduite que traduit l'effacement évoqué par le titre de la pièce? Que le héros en soit un *homme effacé* renvoie dans cette optique moins à une perte de mémoire — les fantômes qui s'agitent dans sa tête signalent plutôt qu'il a un trop-plein de mémoire — ou à une perte de raison qu'au manque de réflexivité assumée par le personnage sur le plan de ces interactions effectives avec le monde qui l'entoure. Au final, c'est cette rebuffade de la réflexivité qui empêche Thomas de faire « s'emboîte[r] comme il faut », de manière convenable, ce « gros casse-tête » (p. 68) qu'est l'histoire de sa vie avec autrui et d'adopter en conséquence une image de soi harmonieuse.

Conclusion

Au terme de cette traversée dans les aires brumeuses de l'identité, de l'altérité et de la mémoire, traversée éclairée pour l'occasion par *L'Homme effacé* de Michel Ouellette, on peut constater que les rapports du soi à l'autre, loin d'être réductibles à une privation,

relèvent au contraire d'une relation foncièrement interdépendante, et d'une intersignifiante fondamentale. Car il n'est pas de sens de soi sans sens de l'autre. Cette intersignifiante est portée nettement au jour par l'implication d'autrui dans diverses expériences et reconfigurations mémorielles de même que dans les reformulations du sens de soi qui en émanent. Il se trouve, en effet, que l'autre, quelle que soit la nature de son implication, joue tant bien que mal un rôle primordial dans le modelage des images de soi, images qui ne sauraient se comprendre et se communiquer que par voie/voix narrative. En d'autres termes, compte tenu de l'interdépendance et de l'enchevêtrement fondamentaux de l'existence humaine, autrui participe de façons multiples et diversifiées à la mise en intrigue comme à l'interprétation de l'histoire de vie d'un sujet.

À la lumière de ces observations, on pourrait affirmer en somme que l'image de soi, plurielle et narrativement comprise et articulée, se forge par le biais d'une perpétuelle oscillation entre auto-images et hétéro-images, peu importe la direction de leur dilatation dans le temps (rétrospection ou prospection) et l'ampleur de cette dilatation, et peu importe les motivations et les orientations qui les déterminent. Or, pour que soient possibles cette oscillation constitutive des façonnements identitaires et le dynamisme régénérateur qui lui est inhérent, il faut qu'il y ait un écart, un décalage, une distance, bref une différence entre le soi et l'autre. Ce n'est qu'en reconnaissant cette différence comme positive ou constructive, au lieu de l'envisager sous une lumière négative ou destructive, que l'on peut décentrer l'identité du soi et désaliéner l'altérité de l'autre, et accorder dès lors le présent avec le passé et l'avenir.

Bibliographie

- BAKHTINE, Mikhaïl (1979), *Estetika slovesnogo tvorchestva* [Esthétique de la création verbale], Moscou, Iskusstvo.
- FOUCAULT, Michel (1972 [1961]), *Histoire de la folie à l'âge classique suivi de Mon corps, ce papier, ce feu et La folie, l'absence d'œuvre*, nouv. éd., Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des histoires ».
- GIDDENS, Anthony (1991), *Modernity and Self-Identity. Self and Society in the Late Modern Age*, Stanford, Stanford University Press.
- KARSKENS, Machiel (1991), « Alterity as Defect : On the Logic of the Mechanism of Exclusion », dans Raymond Corbey et Joep Leerssen (dir.), *Alterity, Identity, Image : Selves and Others in Society and Scholarship*, Amsterdam, Rodopi, coll. « Amsterdam Studies on Cultural Identity », p. 75-90.
- KAUFMANN, Jean-Claude (2007a [2001]), *Ego. Pour une sociologie de l'individu*, Paris, Hachette Littératures, coll. « Pluriel ».
- (2007b [2004]), *L'Invention de soi. Une théorie de l'identité*, Paris, Hachette Littératures, coll. « Pluriel ».
- KRISTEVA, Julia (2004 [1988]), *Étrangers à nous-mêmes*, Paris, Gallimard, coll. « Folio/Essais ».
- LAFON, Dominique (1999), « L'Homme effacé : pièce de théâtre de Michel Ouellette », *Francophonies d'Amérique*, n° 9, p. 213-216.
- LALANDE, André (2006 [1926]), *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, 2^e éd. « Quadrige », Paris, Presses universitaires de France, coll. « Quadrige/Dicos poche ».

- LEERSEN, Joep (1997 [1986]), *Mere Irish and Fíor-Ghael: Studies in the Idea of Irish Nationality, its Development and Literary Expression prior to the Nineteenth Century*, 2^e éd., Notre Dame, University of Notre Dame Press, coll. « Critical Conditions : Field Day Monographs ».
- LOCKE, John (1788), « Of Identity and Diversity », [Chap. XXVII], *An Essay Concerning Human Understanding. In Four Books*, 18^e éd., 2 vol., Londres, [s. é.], p. 344-390.
- MEMMI, Albert (1985 [1957]), *Portrait du colonisé précédé de Portrait du colonisateur*, Paris, Gallimard, coll. « Folio/Actuel ».
- MOSS, Jane (2000), « Le théâtre franco-ontarien : Dramatic Spectacles of Linguistic Otherness », *University of Toronto Quarterly*, vol. 69, n° 2, automne, p. 587-614.
- OUELLET, Pierre (2003), *Le Sens de l'autre. Éthique et esthétique*, Montréal, Liber.
- OUELLETTE, Michel (1997), *L'Homme effacé*, Ottawa, Le Nordir.
- (1999), *Tombeaux*, Vanier, L'Interligne, coll. « Vertiges ».
- (2007), « Parcours sous influence », *Theatre Research in Canada/Recherches théâtrales au Canada*, vol. 28, n° 1, printemps, p. 54-68.
- PERRY, John (dir.) (2008 [1975]), *Personal Identity*, 2^e éd., Berkeley/Los Angeles/Londres, University of California Press.
- RENOUVIER, Charles (1930), « De la relation comme catégorie », dans *Les Derniers Entretiens*, Louis Prat (éd.), Paris, J. Vrin, coll. « Bibliothèque des textes philosophiques ».
- RICŒUR, Paul (1991 [1985]), *Temps et récit*. Tome III. Le Temps raconté, Paris, Seuil, coll. « Points Essais ».
- (1996 [1990]), *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais ».

- (2003 [2000]), *La mémoire, l'histoire et l'oubli*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais ».
- SCHAPP, Wilhelm (1976), *In Geschichten verstrickt. Zum Sein von Mensch und Ding*, Wiesbaden, B. Heymann.
- SPIERING, Menno (1992), *Englishness. Foreigners and Images of the National Identity in Postwar Literature*, Amsterdam/Atlanta, Rodopi, coll. « Studia Imagologica ».
- TAYLOR, Charles (1994 [1992]), « The Politics of Recognition », *Multiculturalism : Examining the Politics of Recognition*, éd. aug., Amy Gutmann (éd.), Princeton, Princeton University Press.
- TODOROV, Tzvetan (1981), *Mikhaïl Bakhtine : le principe dialogique suivi de Écrits du Cercle de Bakhtine*, Paris, Seuil, coll. « Poétique ».
- (1997 [1991]), *Les Morales de l'histoire*, Paris, Hachette Littératures, coll. « Pluriel ».
- (2001 [1989]), *Nous et les autres. La réflexion française sur la diversité humaine*, 2^e éd., Paris, Seuil, coll. « Points Essais ».

Résumé

Cette étude explore les relations intersignifiantes entre le soi et l'autre sous l'optique du travail de la mémoire inhérent au devenir de tout être. Son objectif est de sonder, à travers une réflexion sur *L'Homme effacé* de Michel Ouellette, la place qu'occupe l'autre dans les reconfigurations mémorielles qui influent sur les continuités et les ruptures identitaires. Elle vise notamment à mettre en lumière que les images de soi, en tant que constructions narrativement comprises et articulées, se

façonnent à même le lieu mouvant de différence entre les perceptions de soi par soi-même et les perceptions de soi par l'autre, quelles qu'en soient les déterminations temporelles et motivationnelles.

Abstract

This study explores the inter-significant relations between the self and the other by looking at the workings of memory in the constant evolution of one's being. Its aim is to sound out, through a reflection on Michel Ouellette's *L'Homme effacé*, the role of the other in the reconfigurations of memory that affect the continuities and discontinuities of identity. In particular, it intends to bring to light that self images, as narratively understood and articulated constructs, take shape within the shifting locus of difference between perceptions of the self by oneself and perceptions of the self by the other, whatever their temporal and motivational determinations.

Identités symbiotiques et dialogisme chez Herménégilde Chiasson et Andrée Lacelle

François PARÉ
Université de Waterloo

Si notre époque cherche encore souvent à repérer dans les habitus d'un sujet dit post-identitaire les cas de ruptures et les uniformités fictives — car seul le *rompu* au sein de son histoire personnelle garantirait sa vérité historique —, elle aspire aussi à éclairer la plénitude du sens offerte par les notions jumelles d'intermédiaire et de fragmentaire. Dans un bref essai sur Maurice Blanchot, Jérémie Leduc-Leblanc a évoqué toute la richesse de ce double mouvement : « [...] si le fragment met surtout en relief une certaine brisure entre l'être et le monde, *il n'est pas la brisure*, et s'il apparaît comme manque, il n'en demeure pas moins *articulation* » (Leduc-Leblanc : 62, nous

soulignons). Il semble donc que la logique identitaire du sujet contemporain passe par la reconnaissance du fragment, comme si celui-ci formait le lieu d'une détermination particulière de ce sujet, alors que se déploierait, dans l'exiguïté de ce territoire élusif, une courte passerelle posée sur le vide qui l'avait toujours séparé des autres et le dénotait dans l'opacité de sa différence. Dans le cas du sujet minoritaire, qui nous intéressera ici particulièrement, la nécessité de ce paradoxe est encore plus grande, dans la mesure où elle imprime sur tous et chacun un déchirement de tous les instants entre la fidélité et le renoncement à la communauté d'origine.

Or la construction d'une subjectivité qui entretiendrait des relations plus harmonieuses avec le monde affleure dans un certain nombre d'œuvres littéraires du Canada français et d'Acadie où l'organicité positive du dialogue se présente comme une alternative à une confrontation dominants-dominés jugée stérile sur tous les plans. La recherche d'une voie médiane où se résoudraient certaines des tensions identitaires s'impose sans pour autant que soit mise en doute la spécificité historique du sujet minoritaire. Au contraire, cette histoire ne le force-t-elle pas à choisir, peut-être à cause du sentiment de fragilité qui l'habite, entre les termes d'une douloureuse *contrariété* trop souvent constitutive de sa différence?

Dès le tournant des années 1970, en Ontario français comme en Acadie, la littérature a eu pour mandat d'élucider ces tensions débilantes. Pendant ces années charnières, une véritable anthropologie de l'identité a pu s'élaborer autour du théâtre et de la poésie. Certaines œuvres, cependant, par des auteurs comme Andrée Christensen, Andrée Lacelle, Hédi Bouraoui, Gérald Leblanc ou Herménégilde Chiasson, inspirées

par le désir de rendre compte de la remarquable polyvalence des rapports symbiotiques entre le soi et l'autre, se sont élaborées en marge des débats sur l'identité. Plusieurs de ces textes aux fortes dimensions spiritualistes s'inspiraient d'esthétiques qui dépassaient largement les confins du Canada français et de l'Acadie, appartenant plutôt à des enjeux littéraires continentaux ou même mondiaux. Pour les fins de cette étude, deux dialogues poétiques, peu souvent commentés, alimenteront notre réflexion : *Conversations*, recueil de dialogues publié par Herménégilde Chiasson en 1998 et réédité en 2006 et *Survenance*, œuvre radiophonique à deux voix composée par Andrée Lacelle en 2000. Ces œuvres mettent en scène deux voix en alternance, mais elles ne reproduisent pas, en dépit du titre de l'ouvrage de Chiasson, les structures de la conversation. Bien qu'elles ne se répondent pas toujours, les voix se projettent plutôt comme des instances autonomes à l'affût de ce qui les unit et de ce qui les distingue. La forme dialoguée, en ce qu'elle favorise l'alternance de voix convergentes, s'éloigne aussi des tensions qui structurent notamment le théâtre, puisqu'aucun objectif de réalisme n'y préside. Ne renonçant pas à «prendre la parole», les voix en présence assurent pourtant la mise en forme d'un *projet commun* de renouvellement des espaces identitaires, assurant le passage intermittent du sens entre les interlocuteurs. Faisant appel au fragment et à l'inachèvement, le dialogue permet donc d'élaborer des subjectivités tant solitaires que traductives, à la confluence de leur solitude existentielle et d'un fort désir d'empathie et de collaboration.

Andrée Lacelle et Herménégilde Chiasson avaient, du reste, publié à la fin des années 1990, dans un numéro de la revue *Francophonies d'Amérique*, une brève correspondance qui

portait, entre autres choses, sur le statut de l'écrivain et sur les formes que prenait la création dans leurs milieux artistiques respectifs de l'Ontario français et de l'Acadie. Tandis que Chiasson relate son découragement devant l'avenir problématique réservé aux Acadiens, Lacelle évoque pour sa part l'image d'une société franco-ontarienne active, symbiotique et fortement intégrée. Pourtant, dans ces lettres, le *devoir d'identité*, particulièrement ressenti dans les cultures minoritaires, semble oppressif et même fallacieux. Chiasson s'insurge contre l'« Acadie comme slogan, comme marque de fabrique ou comme attrait touristique » (p. 179). Du même souffle, l'écrivain peut-il souhaiter se départir entièrement de ses responsabilités devant les exigences de l'histoire acadienne? Andrée Lacelle réagit au pessimisme de son correspondant dans une lettre datée du 11 novembre 1997, dans laquelle elle propose plutôt la déconstruction systématique des conflits et des oppositions hérités du passé. Évoquant le travail du sculpteur franco-ontarien Roland Poulin qui réussit dans ses œuvres à « articuler le vide » à l'aide de fragments agglutinés, Lacelle dit rechercher, elle aussi, « l'union des forces contraires, la symbiose des polarités » (p. 185). À l'image même de l'échange épistolaire, l'écriture doit viser la construction d'une culture ligamentaire qui prendrait en charge de façon positive les douleurs du passé collectif. « De quoi rêvons-nous présentement collectivement parlant », se demande par ailleurs Chiasson, « et le fait de rêver en commun est-il une illusion qui devrait nous désertier considérant le fait que nous n'avons peut-être pas eu de rêve autre qu'une révolte anarchiste appuyée in extremis sur un sentiment d'exclusion? Alors comment faire pour générer un rêve plus positif » (p. 171)? Cet espoir de créer par la littérature une subjectivité nouvelle et tournée vers

l'avenir semble donc animer les deux écrivains à la fin des années 1990. Les œuvres dialogiques qu'ils publient tour à tour quelques mois plus tard constituent à n'en pas douter des tentatives de transcender les identités binaires et de « générer un rêve plus positif » à même l'épuisement de ces polarisations.

Le sujet traductif

Dans une note critique sur le théâtre québécois contemporain, Marie-Christine Lesage constate le décloisonnement récent des arts de la scène au Québec et ailleurs en Amérique et "la présence accrue d'œuvres interartistiques" où affleurent des formes connexes de théâtralité, s'apparentant au dialogue, à l'exposé et même à la sculpture: « Certaines interactions entre la danse et le théâtre, par exemple, ou encore entre le théâtre et les techniques de l'image tendent à faire émerger une théâtralité déplacée dans sa matière scénique, en retrait par rapport au symbolique et au sujet, esquissant de nouvelles façons de représenter l'imaginaire en scène » (Lesage, p. 177). Ces pratiques traductives entre les divers discours de la performance correspondent de façon générale aux parcours d'« interférence créative » que souligne Sherry Simon dans son livre *Traverser Montréal. Une histoire culturelle par la traduction*. En effet, les itinéraires inattendus et les croisements incessants de la vie moderne « vont à l'encontre du modèle binaire dominant des cultures majeures et mineures, du centre et de la périphérie, à l'encontre des relations hiérarchiques, et en faveur d'un terrain plus vaste d'interactions entre les minorités » (p. 279). Les déplacements discursifs et identitaires qui sont interpellés par le paysage urbain témoignent d'une

recherche de lieux consensuels et d'échanges qui dépassent de beaucoup le contexte particulier de la ville et de ses itinérances. Surtout, ces théâtralités « douces », pour ainsi dire, permettent d'entrevoir l'émergence d'identités moins hiérarchiques qui remettent en cause la pertinence pour le sujet contemporain de la notion même d'altérité. Tout porte à penser que l'*intermédialité*, entendue comme médiation systématique de la différence, définit le mode d'être du sujet minoritaire contemporain.

Dans les lieux les plus fragiles de son appartenance, le sujet affiche ainsi sa tranquille complexité, car la conscience profonde de sa différence s'amortit toujours dans la plénitude de son abandon au sein des forces dominantes. Être soi n'est donc jamais s'appartenir en propre. Du moins, pas uniquement. Le sujet traductif s'exprime alors autant sur le mode de la résistance que sur celui du don et de l'accueil. Le travail de l'identité s'appuie sur le sens premier accordé au même, à l'identique. À quel moment le sujet s'efface-t-il, devient-il trace vivante de sa communauté affirmée? Alexis Nouss note, il est vrai, que l'alternance identitaire n'est jamais « contenue ou réduite au sein d'une harmonie ordonnée » (p. 105). Dans son face-à-face quotidien avec la diversité du monde, le sujet minoritaire ne fait qu'entrevoir sa propre altérité. Il est bien cette rupture, quel que soit son besoin de faire communauté. N'est-ce pas dans ces moments de doute qu'il aperçoit l'étendue de sa désaffiliation d'avec le monde? Car, étrange et étranger en lui-même, ce sujet métissé projette le sacrifice inévitable de sa propre reconnaissance. En lui, la marginalisation et l'itinérance se racontent en un récit tronqué dont il n'est pas sûr d'être l'auteur. Du même souffle, comme le fait voir avec force l'anthropologue Ronald Niezen au sujet des peuples

autochtones, seul l'exercice du langage comporte des valeurs rédemptrices au-delà de tous les ostracismes et ouvre la voie à de nouvelles « épistémologies » de la rencontre (p. 185). C'est pourquoi, aux yeux de ce chercheur, la construction de l'identité ne se conçoit plus aujourd'hui que dans l'exercice complexe de la compassion et l'engagement de chacun envers la justice sociale. Toute distinction, qui serait réclamée par le sujet au nom de l'exclusion et du manque, doit entraîner, selon Niezen, le déploiement de théâtralités communes. Le défi des minorités, quelles qu'elles soient, réside aujourd'hui dans la ténuité de cet argument qui fonde pourtant le devenir des sociétés composites actuelles.

Si toutes ces approches cherchent à décrire des phénomènes de rencontre interculturelle et de créolisation, elles ne renoncent jamais à une dualité irréductible que semble nécessiter leur mise en langage. Traduire la différence, n'est-ce pas se l'approprier pour enfin la tenir à distance? La « poétique de la relation », dont Édouard Glissant a décrit les bienfaits et même l'inévitabilité pour les sociétés colonisées, reste malgré tout une politique de l'intervalle, car, comme l'avoue Glissant lui-même, l'attachement au pays d'origine fait obstacle : « [l]e lieu d'où on émet la parole, d'où on émet le texte, ce lieu-là est immense » (p. 29). Dans une conférence ultérieure, Glissant précisera le fondement même de la « relation » dans la différence : « ... s'il n'y a pas de différences, il n'y a pas de relation » (p. 97). Ainsi, le sujet contemporain, tel qu'il est souhaité, ne saurait être pure *relation*. Quelque chose d'« immense » l'entrave, sans doute un attachement au « lieu » de sa première manifestation, quelle que soit la douloureuse pauvreté de ce lieu fondamental.

Or, dès la fin des années 1960 au Québec et à la fin des années 1990 au Canada français, certains textes, assez souvent en marge des discours et tendances nationalistes et identitaires, tentent de désamorcer de façon radicale les tensions dialectiques qui subsistent au sein de l'analyse postcoloniale du sujet contemporain et de ses identités. Ces mouvements, inspirés par les spiritualités amérindiennes et orientales, mettent en jeu non seulement les questions relatives au lieu de naissance et à l'appartenance identitaire, mais aussi les formes génériques qui permettent au sujet de se saisir dans un pur état de *relation* : « Il y a, dans cette intelligence de la signification », précise Denise Brassard dans son livre sur la poésie québécoise, « quelque chose d'essentiellement actif et ouvert, une tension, une réceptivité qui ne se laisse pas réduire à une perception ni à une 'conscience de'. Nous ne sommes pas ici dans le *concept*, mais dans l'*intelligible*, dans l'*intelligence en mouvement* » (p. 347). Pour les besoins de cette étude, nous nous contenterons de suivre à la trace la quête d'une subjectivité minoritaire, non plus braquée sur le sens à donner à la différence, mais issue du rapprochement avec les autres et d'une culture de l'échange. Dans un entretien avec Paul Savoie, Andrée Lacelle souligne d'ailleurs la nécessité de conjuguer solidarité et solitude :

Où l'on peut voir des polarités dans les termes solitaire et solidaire, je perçois surtout une convergence. En effet, l'un ne dédit pas l'autre : l'être seul et l'être en collectivité, c'est la présence de bout en bout, et cet impératif de la présence, les poètes en sont des familiers, surtout en milieu minoritaire où présence éparpillée, précarité et durance sont soudées comme cœur et destin (Lacelle, dans Savoie, 175).

Ce très beau texte inscrit le dialogue au cœur même du sujet minoritaire, lui qui évolue toujours à la fois en lui-même et

hors de lui-même : « Tout être est à la fois souffle et racines » (p. 175). Stéphane Vibert fait enfin remarquer, dans une étude sur le pluralisme des sociétés contemporaines, la dimension « volontaire et personnelle » de ce qu'il appelle « l'appartenance élective ». Tout en rejetant les « traditions hiérarchisantes », le sujet cherche à « conjuguer l'autonomie et l'intégration, la liberté et la solidarité », afin de faire voir le paradoxe fondamental sur lequel il construit et justifie sa différence (Vibert, p. 39). Chez Andrée Lacelle comme chez Herménégilde Chiasson, les débats sur l'identité, surtout dans les sociétés marginalisées, affichent ainsi une forte préoccupation éthique.

La terrible fatigue du temps

L'œuvre d'Herménégilde Chiasson s'accompagne d'une présence auctoriale de tous les instants. Dans les textes poétiques comme dans les interventions publiques de l'auteur, chacun pressent le rôle déterminant de cette conscience énonciatrice qui, tout en cherchant à décrire la complexité et les contradictions propre à l'Acadie contemporaine et aux sociétés actuelles, préside, analyse, évalue, trie, condamne et synthétise. Dans un passage de sa correspondance avec Andrée Lacelle, Chiasson semble rejeter le personnage de l'intellectuel acadien auquel il est souvent identifié, mais il est clair que cette posture de l'analyste se trouve profondément reflétée dans l'ensemble de son œuvre.

Dans ce contexte, il faut voir la parution de *Conversations* en 1998 comme un événement assez particulier. En effet, ce recueil poétique, composé de 999

répliques numérotées et attribuées à deux figures pronominales, Lui et Elle, tranche radicalement par la multiplicité apparente des points de vue exprimés et par la forme dialogique qui fractionne le texte en lui conférant l'allure d'une série d'aphorismes. Il ne s'agit d'ailleurs pas d'une pièce de théâtre (sa représentation sur scène paraît impensable, tant elle serait fastidieuse). Les structures syntaxiques nominales, les répétitions lexicales et l'absence de référentialité entraînent les « dialogues » vers l'énoncé poétique et la déclamation. Dans sa préface à l'édition de 2006, Pierre Nepveu souligne la pluralité des voix dans cette œuvre qui reste » une vaste scénographie à la fois de la conscience acadienne et, plus largement, de la subjectivité postmoderne » (p. 10). En ce qui nous concerne, la publication de *Conversations* correspond tout à fait à l'intérêt du poète, surtout à la fin des années 1990, pour le fragmentaire, le dialogique et le traductif. L'ouvrage met en présence deux voix parallèles qui, bien que différenciées sur le plan pronominal, restent presque toujours indistinctes. Au-delà de l'extrême fragmentation du texte, un effort de synthèse anime les deux personnages jusqu'à la dernière réplique, car le projet primordial de cette mise en scène consiste à redimensionner le sujet dans son appartenance à l'histoire et à le libérer de sa » prison intérieure » (# 995, p. 153). En outre, sur le plan formel, la numérotation et l'interchangeabilité apparente des fragments jettent un doute sur la pertinence réelle des personnages masculins et féminins. Si les répliques attribuées à la femme sont l'expression d'une subjectivité marquée par le pronom *je*, ce n'est guère le cas de l'homme dont les interventions se font souvent à la troisième personne du singulier, ce qui confère à ses propos un détachement et une autorité plus grande.

D'entrée de jeu, les deux personnages font état d'une grande fatigue existentielle. Il est clair que cet épuisement résulte de leur désenchantement devant l'histoire de faute et de mépris de soi qui est celle de leur culture d'origine. Ils se sentent seuls et abandonnés à eux-mêmes, ayant « perdu pour toujours quelqu'un qui nous tenait la main dans un monde sans merci » (# 61, p. 14). L'amertume qu'ils ressentent envers cette origine chargée de crainte et de culpabilité semble motiver leur rencontre et leur désir de se confier l'un à l'autre. Leur amour se conjugue au rythme de cette répudiation répétée du passé collectif. Aux fragments 99 et 100, et encore dans de très nombreuses autres répliques, le texte de Chiasson fait clairement allusion à l'histoire difficile de l'Acadie dont le personnage masculin souhaite singulièrement se distancier. Ces répliques en écho sont cinglantes :

99. Lui Inutile de reformuler nos anciennes craintes, les anciens dieux de notre peur dorment désormais, défunts, silencieux de vigilance.

100. Lui Ne plus s'inquiéter de savoir si l'espace de notre provenance serait seul responsable de notre silence (p. 18).

Cette injonction confirme la valeur largement thérapeutique du dialogue, car la volonté de communiquer avec l'autre, de trouver dans cette altérité fraternelle les conditions propices à la transformation des anciennes identités, permet une première mise en récit d'une histoire personnelle affranchie des entraves historiques. À mi-parcours, au moment où les deux personnages se laissent aller de plus en plus à la confiance, la longueur des répliques passant de quatre à cinq ou six lignes, l'homme ne peut s'empêcher de revenir au passé : « Autrefois, on nous méprisait ouvertement et sans excuses allant même jusqu'à rire de notre manière de marcher en

public » (# 439, p. 60). En réponse, la femme exprime son espoir d'habiter un espace renouvelé par la symbiose des identités : « L'espace et tout ce qui s'ensuit, les raisons de l'habiter, de faire en sorte que les mots en deviennent une extension, une danse inoubliable, une déclaration d'amour » (# 442, p. 60). Si le temps est chez Herménégilde Chiasson le signe d'une faille dramatique de l'histoire collective, l'espace devient en contrepartie la matière même d'une réinterprétation de l'historiographie. Or cette spatialité ne peut plus être liée aux affres de l'histoire acadienne, car elle forme justement la scène où cette histoire, désormais abstraite, ne peut plus avoir cours. Ce lieu intermédiaire est l'ultime symbiose, « le creuset même des grandes lignes de la présence » (# 483, p. 67).

L'« obsédant projet » (# 560, p. 79) de rédemption identitaire fait de *Lui* une figure christique (comme ailleurs sans doute dans l'œuvre de Chiasson) : « Dans la poussière de la nuit, il poursuivait sans relâche le travail de bossu qu'il avait entrepris dans la plus intarissable des convictions, son corps pliant sous le poids, montant sa croix dans les escaliers, se demandant les raisons d'une fin si abrupte » (# 556, p. 78). Le livre lui-même dans le sacrifice de sa forme fragmentaire annonce à sa manière la fin de l'histoire communautaire et l'avènement d'un sujet électif. La réplique 606 marque l'apogée du cycle de destruction et de reconstruction mis en branle par le couple de devisants, couple inaugural et final à la fois. C'est Lui qui parle avec force : « Nous pénétrons ici le cœur du propos, celui qui laisse à penser que l'écriture est une sorte de vengeance, le livre étant écrit pour être mis en terre, pour qu'il en rejaillisse un arbre ou les fleurs tant attendues d'une colère inexprimable autrement » (# 606, p. 87). Chez Herménégilde Chiasson, l'acceptation de l'origine, lieu mémoriel de douceur,

de souffrance et de résignation, signifie également son dépassement. Car si le sujet résiste depuis toujours, sa résistance n'est pas tournée vers les autres dans leur différence, mais bien plutôt vers soi, car il est devenu avec le temps le signe de ce refus fondamental. Dans *Conversations*, le couple ne produit pas la synergie souhaitée. De ces 999 morceaux de sens, aucun récit ne semble émerger. Au contraire, le dialogue — s'il en est un — en fait voir les failles. Par ses structures nominales et ses phrases énumératives, souvent laissées en suspens, *Conversations* marque plutôt la fin du récit exemplaire de l'Acadie ou du moins de sa cohérence. Chez Chiasson, le langage permet tout de même de « remonter le cours de l'exil » (# 925, p. 140) jusqu'au point de partage de la colère, là où le sujet, au bout de sa négativité, peut espérer franchir les frontières de sa dualité première.

Ce lieu qui n'en est pas un

Sans doute par leur double appartenance au livre publié et à l'oralité de la voix radiophonique, les dix-sept « conversations » de *Survenance* d'Andrée Lacelle cherchent, dès 2000, à rendre compte de personnages équitablement institués et moins polarisés. Si la poésie a pu représenter pour Lacelle l'expression d'une aventure individuelle, solitaire même, la structure dialogique de *Survenance* lui a permis d'introduire dans le déroulement même du texte et dans ses stratégies d'énonciation des impulsions en écho et des formes nouvelles de synergie. Un homme et une femme, s'étant aimés autrefois, se sont donné encore ici un « étrange rendez-vous » dans un lieu qui reste indéfini. Quelle est la nature de ce lien qui les

rattache l'un à l'autre? Les souvenirs du bonheur passé suffisent-ils à expliquer leur pressant désir de se revoir? S'engage alors un échange ponctué d'interruptions et de silences, qui les conduira à comprendre le « décalage » qui les habite. Comme pour le couple mis en scène par Herménégilde Chiasson dans *Conversations*, c'est la disjonction, la faille au cœur de leur relation qui constitue la substance même de leur amour.

La situation dramatique de ces courts dialogues n'est pas sans ambiguïté, ni même sans causticité. Des moments d'impatience et des appels à l'action surgissent. Mais *Survenance* n'est pas exactement du théâtre. Les personnages en présence restent désincarnés et les tensions qui les habitent relèvent plutôt de l'inconscient. Or justement, l'œuvre radiophonique dépouille radicalement le tissu dramatique de sa corporéité; il ne reste de la présence scénique des acteurs que ces deux voix parallèles qui « surviennent » de façon imprévisible et passagère dans le vide ambiant. Quel visage accorder à ces simples pronoms LUI et ELLE qui portent la responsabilité de ce qui est dit et écrit ? ELLE est peut-être écrivaine et vit seule avec ses chats. LUI a un fort penchant pour la philosophie. C'est LUI qui soulève les grandes questions de l'existence. Ils sont d'accord sur presque tout. S'ils se sont un jour quittés, leur itinérance les a ramenés inévitablement au point de départ, car les affinités prévalent toujours sur les différences. Pourtant, tout départ comporte le risque de se perdre dans la distance : « ELLE. Toi et moi nous le savons: il n'y a pas de pays. Mais comment errer sans se disperser? » (Dialogue 13, p. 67)

C'est par leur sentiment d'être tous deux étrangers à leur propre milieu, d'être là « par surcroît », qu'ils se rejoignent spirituellement. Cet homme et cette femme reproduisent assurément la binarité essentielle du couple, mais leur complémentarité semble nécessaire. En dépit de la fragilité de la rencontre, ces voix forment *ensemble* les vecteurs constitutifs du paradoxe de l'identité subjective, sans toutefois être des variantes d'un seul et même locuteur.

Les dialogues de *Survenance* sont marqués par l'intermittence. Les voix ne cessent de s'éteindre et ne reprennent jamais tout à fait au même endroit le fil de la discussion. Quelque chose semble s'être passé dans ces quelques répliques, mais nous n'en saurons rien de plus. Tout s'effacera aussitôt dans ces parcelles de vide qui, totalement dénuées de signes, servent pourtant de ligaments entre les dialogues. Les répliques des deux personnages ne débordent jamais le cadre qui leur est fixé par ces vastes zones de mutité. Ces temps d'arrêts, après quelques répliques seulement laissées en suspens, ne font que confirmer la pertinence initiatique des voix conjuguées. Jean-Pierre Martin souligne de belle façon l'émergence dans la littérature contemporaine d'un logos de la voix qui ferait contrepoids au « langage sacrifié » des sociétés de consommation:

Avant le langage sacrifié, ou plutôt, en-deçà, il y a un langage sorcier, le seul qui puisse produire une pensée qui ne soit pas préformée. Cet imaginaire de la vocalité intrinsèque défait le cloisonnement entre la pensée et l'émotion, la réflexion et le pathos, la spéculation et la sensation. Il reconnaît et revendique comme partie intégrante de la pensée son énonciation, son 'élan murmurant', son vocal spéculatif. (Martin : 15)

Chez Andrée Lacelle, la publication de *Survenance* marque donc un intérêt renouvelé pour les vertus régénératrices de la vocalité. Reflétant un riche héritage philosophique et empruntant à la scène ses structures d'énonciation, le dialogue vocalisé acquiert ainsi une dimension spirituelle liée à l'origine de la parole. Il permet de détacher l'identité de ses dissonances matérielles et d'effacer les indices de l'appartenance.

Le personnage féminin mis en scène par Andrée Lacelle évoque à plusieurs reprises la profonde transformation qui l'anime et qui la laisse sans repères :

ELLE. ... Quand saisie d'une sorte de fulgurance, j'ai contemplé mes limites, dans le même instant, je me suis sentie projetée hors du temps. Comme si je m'égarais dans un lieu qui n'est pas un lieu. Soudainement désorientée, sans le moindre repère, sans la perspective d'un retour à ce que j'avais été. . . (Dialogue 3, p. 26)

Plus tard, dans le fragment 10, la femme reprendra en des termes plus abstraits cette évacuation hors des balises du temps et de l'espace: « Hors de nous / Tout est trace » (p. 55). Chez Lacelle, la construction du sujet identitaire – surtout féminin -- ne s'effectue donc pas dans un contexte d'opposition entre le soi et les autres. Au contraire, le soi s'exprime par son empathie devant le drame de l'altérité pure. Pour y arriver, il doit s'abstraire de lui-même. Au dialogue 10, les figures de l'homme et de la femme, devenues « traces » et proprement « désorientées », parviennent à fusionner et cherchent ensemble le lieu où s'accomplirait une fois pour toutes leur rencontre: « Je cherche ce lieu comme on entend un appel », dit-elle à la fin de ce bref échange. Et lui de répondre: « Eh bien, regarde-moi, là, où je t'appelle! » (Dialogue 10, p. 55). Le dialogue aura donc permis de faire apparaître

l'*intermédialité* des figures de l'identité, d'abord traces, puis lieux d'accueil de la différence.

Le dialogue 11 revient d'ailleurs sur ce moment de traduction de soi. Cette fois, le personnage féminin, premier garant de la quête spirituelle, évoque un rêve d'enfermement inspiré par la lecture du prophète Ézéchiél. Dans ce rêve, dix portes fermées s'offrent de chaque côté d'une salle immense. Alors qu'une seule de ces issues est verrouillée, une voix se fait entendre à la femme agenouillée qui se laisse interpellé par l'interdit que représente le hors-champ de la porte fermée à clé. Doit-on ouvrir le battant vers l'intérieur ou vers l'extérieur? Cette question n'a de sens que dans une logique oppositionnelle. Dans *Survenance*, la rencontre n'est pas laissée aux fruits du hasard. Les lieux de l'identité sont électifs et l'enfermement une affaire de volonté. L'intertexte biblique, récit d'exil et d'identité compromise, constitue donc une véritable dénonciation des assises traditionnelles de l'identité. Renonçant aux limites de son origine, le personnage s'ouvre à la pensée dialogique et se doit de prendre le risque de sortir de lui-même pour « ouvrir grand les bras à ce qui est précaire » (Dialogue 16, p. 79). Les deux devisants concourent tout à fait sur la nécessité de dépasser les conventions de l'identité subjective, alors que la rencontre de leurs voix, même dans les nombreux moments de tensions, permet d'entrevoir un resourcement de l'identité. « Toujours j'attends cette sortie de moi-même qui me mettra au monde », s'était exclamé un peu plus tôt le personnage masculin. Et ELLE avait répondu du même souffle par la nécessité du double :

Il dit : l'écho est sans cœur.

Je dis : l'écho est sacré (Dialogue 15, p. 76).

Par ce qu'elle annonce sans pourtant en révéler la substance, la porte interdite est celle qui détient la clé d'une identité « vivante », libérée de son obsession pour l'exclusivité. Cette porte bat à *la fois* sur l'intérieur et l'extérieur.

Les dernières pages de *Survenance* font d'ailleurs l'éloge de la conversion en tant que forme révélée de la répétition. L'autre est donc de tout temps mon semblable. Le dialogue 16 évoque pour la première fois le couple inaugural emprunté à l'Ancien Testament. Mais Adam et Ève seront consignés au récit ambigu de leur filiation. *Survenance* se clôt sur la métaphore obsédante du visage, faisant écho peut-être à une lecture d'Emmanuel Levinas. Fantasmagorie de la mort, le dialogue convoque le sujet à sa disparition répétée et à sa résurgence éventuelle dans l'événement de la rencontre croisée. Chaque réplique, chaque fragment dialogique l'invite à s'ouvrir au regard renversé de la différence et d'y chercher le lieu de son recommencement.

Réaménager la mémoire

Dans ces deux œuvres exemplaires sur plus d'un plan, l'écriture dialogique permet de scénariser les modes traductifs d'une subjectivité contemporaine qui cherche ici à s'affranchir du travail de la mémoire collective. L'exercice met en présence deux voix parallèles dont la symbiose difficile, mais nécessaire, annonce la construction d'espaces de médiation plus ambigus, plus riches de possibilités et de retournements, plus résolument volontaires. Nombreux sont ceux au Canada français et en Acadie qui, à la fin des années 1990, considèrent que les grands récits mémoriels ne sont plus porteurs de cohésion identitaire

et d'avenir collectif. En parlant de la déportation des Acadiens, Chedly Belkhodja invoque la nécessité d'effectuer un « réaménagement de la mémoire » qui ferait place à un débat critique et une « recherche de l'authenticité » (p. 221-222). Il est clair qu'un même enjeu force à réorienter la littérature, en Acadie comme dans l'ensemble du Canada français, vers la recherche de la polyvalence formelle et d'une plus grande ambiguïté des repères identitaires. Le recours à une esthétique du fragment et à des théâtralités plus souples et plus abstraites marque une volonté très claire, chez des écrivains comme Herménégilde Chiasson, Andrée Lacelle et plusieurs autres, de désamorcer la pesanteur du passé collectif, sans pour autant en nier totalement la pertinence.

Bibliographie

- BELKHODJA, Chedly (2005), « L'Acadie. Une mémoire réaménagée de la reconnaissance au recommencement », dans Micheline Labelle, Rachad Antonius et Georges Leroux (dir.), *Le Devoir de mémoire et les politiques du pardon*, Sainte-Foy, Presses de l'Université du Québec, p. 211-228.
- BRASSARD, Denise (2007), *Le Soufflé du passage. Poésie et essai chez Fernand Ouellette*, Montréal, VLB éditeur.
- CHIASSON, Herménégilde (2006 [1998]), *Conversations*, 2^e éd., Sudbury, Prise de Parole. [Édition originale : Moncton, Éditions d'Acadie]
- GLISSANT, Édouard (1996), *Introduction à une Poétique du Divers*, Paris, Gallimard.
- LACELLE, Andrée (2001), *Survenance*, frontispice de Marie-Jeanne Musiol, Ottawa, Vermillon.

- LACELLE, Andrée et Herménégilde CHIASSON (1998), « Portraits d'auteurs. Andrée Lacelle de l'Ontario et Herménégilde Chiasson de l'Acadie », *Francophonies d'Amérique*, n° 8, p. 168-187.
- LEDUC-LEBLANC, Jérémie (2007), « Le fragment ou la parole aveugle », dans Janine Gallant, Hélène Destremes et Jean Morency (dir.), *L'Œuvre littéraire et ses inachèvements*, Longueuil, Groupéditions, p. 59-66.
- LESAGE, Marie-Christine (2008), « Scène contemporaine et recherches interdisciplinaires au Québec », *Globe. Revue internationale d'études québécoises*, vol. 11, n°2, p.169-184.
- MARTIN, Jean-Pierre (2003), « La critique et la voix : la double injonction », *Études françaises*, vol. 39, n°1, p.13-23.
- NEPVEU, Pierre (2006), « Préface » de *Conversations* d'Herménégilde Chiasson, Sudbury, Prise de Parole.
- NIEZEN, Ronald (2009), *The Rediscovered Self: Indigenous Identity and Cultural Justice*, Montréal/Kingston, McGill-Queen's University Press.
- NOUSS, Alexis (2002), « Métissage, transculture et singularité », dans Pierre Ouellet (dir.), *Politique de la parole. Singularité et communauté*, Montréal, Trait d'union, coll. « Le soi et l'autre », p. 99-112.
- SAVOIE, Paul (2006), « Entretien avec Andrée Lacelle », dans *Actes de création. Entretiens*, Ottawa, L'Interligne, p. 167-176.
- SIMON, Sherry (2009), *Traverser Montréal. Une histoire culturelle par la traduction*, Pierrot Lambert (trad.), Montréal, Fides.
- VIBERT, Stéphane (2007), « Le pluralisme des identités : mythe ou réalité? », dans Jacques Beauchemin et Mathieu Bock-Côté (dir.), *La Cité identitaire*, Montréal, Athéna, p. 31-42.

Résumé

Dès le tournant des années 1970, en Ontario français comme en Acadie, une véritable anthropologie du sujet minoritaire s'est formée autour du théâtre de Jean Marc Dalpé et Michel Ouellette et surtout de la poésie minimaliste de Patrice Desbiens. D'autres œuvres, cependant, par des auteurs comme Andrée Christensen, Andrée Lacelle, Hédi Bouraoui, Gérald Leblanc ou Herménégilde Chiasson, inspirés par le désir de rendre compte de la remarquable polyvalence des rapports de symbiose entre le soi et l'autre, se sont élaborées en marge des débats sur l'identité. Plusieurs de ces textes aux fortes dimensions spiritualistes se sont inspirés d'esthétiques qui dépassaient largement les confins du Canada français et de l'Acadie, appartenant plutôt à des enjeux littéraires continentaux ou même mondiaux. Pour les fins de cette étude, deux dialogues poétiques, peu souvent commentés, alimenteront notre réflexion : *Conversations*, recueil de dialogues publié par Herménégilde Chiasson en 1998 et réédité en 2006, et *Survenance*, œuvre radiophonique à deux voix composée par Andrée Lacelle en 2000. À l'encontre du théâtre, le dialogue poétique a permis de présenter une vision plus organique de l'identité du sujet contemporain.

Abstract

The early 1970s saw the birth in French-speaking Ontario and Acadia of the full anthropological figure of the minority subject, as reflected in a body of theatrical works by Jean Marc Dalpé and Michel Ouellette, as well as in Patrice Desbiens's minimalist poetry. However, other writers such as Andrée Christensen, Andrée Lacelle, Hédi Bouraoui, Gérard Leblanc, and Herménégilde Chiasson appeared instead to favour a more clearly symbiotic conception of the relations between the self and the others. Borrowing from spiritualistic traditions, their writings tended to reflect artistic movements at play not only in French Canada and Acadia, but also in North America and indeed the world. This essay explores in detail two lesser-known poetic dialogues, looking first at *Conversations*, published by Herménégilde Chiasson in 1998 (2006 for the paperback edition), and secondly at *Survenance*, a radio play written by Andrée Lacelle in 2000. Moving away from the centrality of the theatre, these works sought to present a more dialogic and inclusive vision of contemporary subjective identities.

Le combat de Jean-Jules Richard

Le Feu dans l'amiante

Mark Benson

Collège militaire de Kingston

Quoique auteur d'une douzaine de romans et recueils, l'écrivain québécois Jean-Jules Richard passe presque inaperçu dans le paysage littéraire canadien-français d'aujourd'hui. S'il est connu, c'est surtout grâce à son premier roman, *Neuf Jours de haine*, paru en 1948, et, à un degré moindre, à son deuxième, *Le Feu dans l'amiante*, publié en 1956. À première vue dissemblables eu égard à leur matière — le premier traite de la Deuxième Guerre mondiale (l'auteur y a participé) et le second de la grève de l'amiante au Québec en 1949 —, ces deux romans présentent des similitudes étonnantes, dont la plus évidente est leur fond nettement conflictuel. Le combat principal dans *Neuf*

Jours de haine se situe autour des différends qui opposent le personnage principal, Noiraud, au système militaire. Auteur de nombreux exploits sur le champ de bataille, il finit en prison, pris dans un engrenage qui exige une victime sacrificielle. Excellent soldat, mais mauvais militaire, Noiraud se heurte à un système inflexible dont le mot d'ordre est le conformisme absolu. La tension constante entre le désir du soldat de maintenir son individualité face aux besoins de la collectivité informe tout le roman et en sous-tend la base conflictuelle, comme il a été démontré dans plus d'une étude¹.

Or cette notion de combat est reprise par Richard dans son deuxième roman. D'ailleurs, les ressemblances entre les deux ouvrages n'ont pas échappé à certains critiques, tel Paul-André Bourque, qui remarque que : « Richard demeure, dans *Le Feu de l'amiante*, très proche, tant au plan idéologique qu'affectif, du contenu de son premier roman » (p. 373). Nous nous proposons d'analyser ce deuxième roman comme un ouvrage de combat qui transpose en terre québécoise les conflits décrits dans *Neuf Jours de haine*, ouvrage qui reste quand même pour nous le texte-clé de l'œuvre de Jean-Jules Richard. Les analogies et motifs récurrents qui feront l'objet de notre analyse nous permettront, d'une part, d'élucider le jeu des tensions constantes qui informent le devenir de l'individu face à la collectivité dans *Le Feu dans l'amiante* et, de l'autre, de déterminer l'efficacité des stratégies du premier dans sa tentative de se libérer de l'emprise étouffante de la deuxième. Il s'agit, en d'autres mots, du combat de l'individu contre « l'anti-devenir ».

¹ Voir l'article de Marc Benson (2009) ainsi que l'étude importante de Victor-Laurent Tremblay (2002).

Dans *Neuf Jours de haine*, ce combat se situe à deux niveaux : celui, concret, de la guerre elle-même, et celui, plus abstrait, qui provient du désir de changer l'ordre social, de se débarrasser du « mal d'Europe », de détruire la guerre et la haine qu'elle provoque et par là d'éliminer les différences artificielles qui séparent les hommes et qui mènent à des tragédies comme celle de Noiraud. *Le Feu dans l'amiante* reproduit plusieurs éléments vus dans *Neuf Jours de haine*, surtout dans l'optique du double combat. Nous verrons en premier lieu que la grève de l'amiante n'est rien d'autre qu'un combat entre deux ennemis aussi farouches que ceux en temps de guerre. Cependant, si cette grève n'est pas la première expression d'un désir de corriger les injustices sociales de l'époque, elle en est l'une des plus célèbres.

La grève de l'amiante revue et corrigée

La grève de l'amiante, déclenchée le 14 février 1949 par les mineurs des villes d'Asbestos et de Thetford Mines, réduit au silence, pendant quatre mois, les plus importantes mines d'amiante du Québec. Elle oppose non seulement les représentants de la bourgeoisie à ceux du prolétariat — les propriétaires et les ouvriers — mais aussi deux groupes linguistiques : les premiers sont pour la plupart des anglophones, les seconds, des francophones. Cette double division résultera en un conflit violent qui aura des séquelles importantes.

La grève est déclarée parce que les conditions de travail des mineurs sont déplorables. Leurs demandes, dont la plupart sont reprises textuellement par Richard dans son roman, signalent un

simple désir d'améliorer leur sort. Les plus importantes en sont l'élimination de la poussière d'amiante, une augmentation de salaire et la création d'un fonds de sécurité sociale. Ces demandes, aussi minimes qu'elles paraissent, sont jugées trop radicales par les propriétaires. En dépit des efforts de conciliation de la part de Jean Marchand, secrétaire-général de la Confédération des travailleurs catholiques du Canada, l'inévitable se produit et les mineurs se mettent en grève. Le premier ministre, Maurice Duplessis, hostile à toute forme de progrès social, s'oppose immédiatement à cet arrêt de travail, qu'il condamne comme illégal, et envoie des policiers pour assurer la protection de la mine.

La grève est pour Duplessis une provocation inadmissible; il considère les meneurs et les chefs syndicaux comme des agitateurs communistes. Pour ces derniers, il s'agit d'une première tentative de s'affranchir de l'emprise des forces sociales traditionnelles : l'Église, l'État et le patronat. Le conflit s'intensifie au fil des mois et plusieurs incidents violents surviennent, qui seront relatés dans le roman : harcèlement et agression par les forces de l'ordre; arrivée des briseurs de grève; tentative d'évincer les locataires de leur maison, propriété de la compagnie; passage à tabac des grévistes; arrestations massives; saccage de l'église par la police; attentat à la bombe visant à détruire le chemin de fer; et ainsi de suite.

Enfin, les ouvriers reprennent le travail au mois de mai avec quelques modestes gains. Mais le ton est donné, la digue est trouée et le flot, simple filet au début des années 1950, devient torrent à la fin de la décennie. La grève a eu lieu à une époque de contestations et de revendications, les premiers balbutiements d'un mouvement social qui bouleversera le Québec dix ans plus tard, avec la célèbre et très commentée Révolution tranquille.

Soixante ans après, la grève a pris des dimensions quasi mythiques. Plusieurs historiens, sociologues et commentateurs la voient comme la clé de voûte de la Révolution tranquille à venir. Pour commémorer le cinquantième anniversaire de la grève, le journal montréalais *La Presse* est d'avis que la grève fut « la pierre angulaire du mouvement de fond qui allait plus tard prendre le nom de Révolution tranquille » (Anon., p. A33). Ce point de vue est largement attribuable aux intellectuels qui ont vu la grève de près et qui l'ont décrite et commentée, tel Pierre E. Trudeau dans son ouvrage marquant, *La Grève de l'amiante*. On estime ainsi que

les travailleurs québécois se seraient enfin libérés de l'emprise du conservatisme et des forces sociales traditionnelles pour affirmer une présence autonome dans la société canadienne-française. (Rouillard, 1999, p. 34)

Sans contredire entièrement cette interprétation, Jacques Rouillard la nuance toutefois en rappelant qu'avant la grève, il y avait déjà une certaine conscientisation de la part des ouvriers; ils étaient au courant de leurs droits et les syndicats étaient actifs au Québec. Il y avait eu de surcroît plusieurs conflits de travail durant la première moitié du XXe siècle et des journées perdues à cause de tels conflits, autant en fait que dans la province voisine, l'Ontario. De même, la grève de l'amiante n'a pas mené à une recrudescence de conflits de travail pendant les années 1950; en réalité, ceux-ci étaient plutôt à la baisse. De plus, les rapports entre l'Église et le gouvernement de Duplessis ne semblent pas avoir été affectés outre mesure et l'Union nationale se montrait toujours aussi peu encline à sympathiser avec le sort des ouvriers. Donc, selon Rouillard, « la grève de 1949 a eu peu de retombées positives pour les syndiqués impliqués dans le conflit » (p. 42).

Portée symbolique de la grève

C'est par contre au niveau symbolique que la grève est considérée comme importante. L'interprétation des intellectuels opposés à Duplessis a créé le mythe de la grève comme l'élément déclencheur principal de la Révolution tranquille : « [ils] en ont fait un des mythes fondateurs du Québec moderne pour décrier les institutions traditionnelles et proposer une modernisation de la société » (*ibid.*).

Cependant, il est indéniable que les attitudes étaient en train de changer : les grévistes obtiennent l'appui des médias, des intellectuels, des syndicats canadiens et, plus important encore, de l'Église. Le soutien ecclésiastique est particulièrement conséquent, car il signifie un revirement radical du statu quo : pendant plus d'un siècle, l'Église avait soutenu le pouvoir en place. L'appui ouvert de l'archevêque de Montréal, M^{gr} Joseph Charbonneau, est significatif à cet égard et contribue aux premières scissions dans les relations entre le clergé et le gouvernement. La grève devient vite un agent catalyseur dans l'évolution du Québec, car elle oppose différentes factions de la société qui, jusqu'alors, vivaient une espèce d'entente tacite. Cette divergence serait un signe précurseur des changements à l'horizon.

On peut donc considérer cette grève comme l'une des premières salves dans la transformation que commence à subir le Québec, de pair avec l'éloquent et poétique manifeste *Refus global* de Paul-Émile Borduas en 1948, rejetant l'immobilisme instauré, officiel, de la société québécoise, réclamant la liberté d'expression et l'avènement d'un Québec moderne. La grève de l'amiante expose les failles de l'idéologie ambiante et annonce

les rapides changements fondamentaux qui transformeront la société québécoise de fond en comble. Cet événement sonne le glas d'une ère révolue; c'est le râle d'agonie de l'idéologie de la conservation, la fin d'une époque d'obéissance passive, le début d'un mouvement vers un Québec moderne et affranchi.

La grève devient guerre chez J.-J. Richard

C'est sur la toile de fond de ce conflit social transformateur que Jean-Jules Richard livre son second roman. La nature conflictuelle du *Feu dans l'amiante* est annoncée dès le début, et même la lecture la plus rapide fera ressortir les évidentes similitudes avec le début de *Neuf Jours de haine*. Rappelons les premières lignes de ce roman, alors que les soldats canadiens s'apprêtent à débarquer sur les plages de la Normandie le fameux jour J, le 6 juin 1944 :

Tumulte. L'univers est hagard. Grondements en arrière. Les hommes se dressent. Lueurs suivies de détonations violentes. Les hommes s'illuminent. Ça martèle. Ça bûche. Ça cogne. Vrombissements des moteurs des milliers de barges d'atterrissage [...] Vrombissements de centaines d'avions. Cent. Deux cents. Cinq cents. Les hélices bourdonnent [...] les ailes sifflent comme des sirènes. Les coques fouettent la mer. [...] Les moteurs beuglent, mugissent. Les soldats se crispent. Les avions de bombardement [...] ricanent. [...] Les bombes des avions défoncent les rivages. [...] Les obus des cuirassés creusent des entonnoirs dans les plages. L'atmosphère gesticule. Du rivage et de la plage surgissent des cônes de terre, de boue, de pierre, de métal. Des cônes dressés sur leur pointe. Et les cônes s'affaissent aussitôt. Les hommes se regardent décontenancés. L'univers se regarde, déconcerté. (p. 9-10)

Le début du *Feu dans l'amiante* recrée cette même ambiance guerrière :

C'est encore une fois la fin du monde. La commotion du dynamitage ébranle la ville. Les vraies montagnes et les montagnes artificielles tremblent en même temps. À l'intérieur de la mine, le tonnerre perce les entrailles de la terre. Ici ce n'est pas comme ailleurs; les éclairs montent vers les nuages au lieu d'en descendre. C'est le monde renversé, les antipodes autrement. Dans ce coin de terre sans plus de pivot, un peuple transi d'avance à la pensée de l'explosion s'en va prendre refuge dans des abris aménagés pour ces moments-là. (p. 13)

Il est évident que l'intention de Richard est d'établir d'emblée des rapprochements entre son premier roman et son deuxième. La toute première phrase du *Feu dans l'amiante*, « C'est encore une fois... », invite clairement le lecteur à faire le pont. De plus, dans les deux extraits, nous voyons la même violence apocalyptique, le même renversement de l'ordre des choses. Dans les deux cas, il s'agit du viol de la terre (les obus qui creusent des entonnoirs, les bombes qui défoncent les rivages; les entrailles de la terre percées par l'explosion de la dynamite). Et dans l'un comme dans l'autre, la pluie de feu qui s'abat sur la terre terrifie un peuple habitué à vivre dans la paix. Cette métaphore de la terre féminine violentée par les obus et la dynamite phalliques participe de l'univers résolument masculin créé par Richard et qu'a bien aperçu Victor-Laurent Tremblay. Ce dernier remarque à juste titre que, dans *Neuf Jours de haine*, tout ce qui est féminin est rabaissé, voire avili : « Pas de douceur, ni de générosité, ni d'amour associés à la femme » (p. 95). Qu'il s'agisse de l'épouse de Martedale, femme infidèle et mère négligente, ou bien de l'Allemande Hilda qui attire Noiraud dans un guet-apens, ou des Françaises collaboratrices dont on rase la tête après la libération du village, ou enfin de la

mère de Jean Manier, violente et abrutie, la femme dans ce roman est tentation, trahison et fourberie. Le portrait n'est guère plus reluisant dans *Le Feu dans l'amiante*. Jeanne Brisson, jalouse et violente, bat ses enfants quotidiennement et dénigre son mari Sylvain, espérant sa mort prochaine. La dépouille de Sylvain à peine refroidie, Jeanne reluke Gilles Morency et l'invite à partager sa maison et sa couche. Madame Marier, vieille harpie pudibonde, acariâtre et hargneuse, passe ses journées à la fenêtre, surveillant les allées et venues des gens; elle ne cesse de cracher sur la mémoire de son défunt mari et se venge de lui en gardant sa fille Odette quasiment prisonnière. Quand Odette regagne la maison tard une nuit, sa mère la met à la porte, la reniant à jamais. Pour compenser sa frustration sexuelle, elle fait le ménage, s'habille en moine et se fustige afin de se punir pour ses pensées lubriques.

Sa fille Odette elle-même, naïve et crédule, tombe enceinte à la suite de sa seule et unique aventure amoureuse et, vers la fin du livre, s'adonne à la même violence qu'elle a toujours décriée alors qu'elle force Jeanne à grimper au sommet d'une montagne de poussière. Les femmes dans ce roman sont soumises et résignées, hypocrites et mesquines — bon nombre d'entre elles quittent une veillée à cause de la présence d'Odette, devenue enceinte sans être mariée. Insatisfaites sexuellement, elles deviennent jalouses et hargneuses (p. 83-85). La seule femme vraiment sympathique est la patronne du restaurant, Irène. Elle est la seule à accueillir Odette après que sa mère l'a chassée de la maison. Femme forte et indépendante, Irène a bon cœur et offre un emploi à Odette. Elle est cependant dénigrée par les autres femmes et qualifiée de « vicieuse » par Madame Marier à cause de son attitude ouverte envers la sexualité : à une époque d'ignorance et de pudeur à outrance,

Irène est une femme totalement épanouie en ce qui concerne les plaisirs de la chair; elle enseigne même à Odette comment pourvoir à ses propres besoins sexuels. Mais Irène n'en sort pas indemne : elle est punie de cette attitude lorsqu'elle est battue par son amant, Roméo Johnson, qui finit par la jeter en bas d'un escalier, lui fracturant le crâne.

Ce serait donc le plus évident des truismes de dire que le portrait de la femme dans l'univers résolument masculin de Richard, si l'on ne s'en tient qu'à ses deux premiers romans, démontre clairement sa marginalité et son insignifiance. Tout comme le combat contre les Nazis dans *Neuf Jours de haine*, la lutte ici relève de la compétence du mâle. C'est un combat mené par l'homme contre une société corrompue et déshumanisante. Tout comme Richard se sert d'un événement historique dans *Neuf Jours de haine* — le débarquement et les subséquentes manœuvres de l'armée canadienne — pour mieux parler d'un conflit au niveau de la société, il se sert de la grève dans *Le Feu dans l'amiante*, mélangeant fiction et réalité, afin d'examiner en profondeur une situation qui est au fond une lutte, une lutte qui en annonce bien d'autres au cours des années à venir. L'antithèse évidente dans le titre lui-même renforce la situation explosive; une conjoncture tendue qui risque de sauter à tout moment, en dépit de la nature incombustible de l'amiante. D'où l'importance de la violence décrite dans le premier paragraphe, si proche de celle qui nous bouleverse au début de *Neuf Jours de haine*.

Les mineurs et les membres de leur famille sont des gens écrasés, opprimés, tenus en laisse par une compagnie qui n'hésite pas à prendre les grands moyens pour museler ses employés. Les similitudes avec la guerre sont limpides : comme

des soldats à la caserne, les mineurs habitent des maisons identiques, adoptent un mode de vie semblable où le conformisme et l'uniformité sont quasiment militaires. Si les soldats dans *Neuf Jours de haine* se battent contre l'ennemi à l'aide de pistolets, mitrailleuses, lance-flammes, obus, artillerie et poudre, les mineurs dans *Le Feu dans l'amiante* se servent de machines aussi bruyantes et agressives : foreuses, perforatrices et concasseurs envahissent, crient, hurlent, pénètrent, tout autant que la machinerie de guerre.

À chaque poste, un nouveau peloton arrive, ponctuel, pour s'attaquer aux filons d'amiante avec leurs armes : la pelle, la pioche et la dynamite. Les explosions sont signalées, comme le sont les obus, par leur sifflement, par une sirène « qui lance trois notes aigues », pareille aux sirènes qui annonçaient une attaque aérienne à Londres durant le Blitz. Et, comme les citoyens londoniens, les piétons se dépêchent pour regagner leur maison : « Les galeries se dégarnissent. Les cours se vident. La ville devient un village fantôme, comme dépeuplée par la peste ou la guerre. » (p. 15). De plus, les effets du dynamitage ne sont pas sans rappeler ceux d'un obus qui éclate :

La commotion secoue les murs, fait broncher les toits, fait tinter les verres dans les armoires. Les carreaux des fenêtres résonnent. Les lustres électriques se meuvent comme des balanciers. Les pierres grêlent sur les toitures et sur le vague terrain, aride et poussiéreux autour des habitations. (p. 15)

Le conflit entre les grévistes et la compagnie (et ses « soldats », les policiers) est envisagé donc comme une véritable guerre, et est mené comme une campagne militaire, comportant diverses tactiques. Lorsque, par exemple, un reportage du journal *Le Devoir* parle de l'amiantose, cette maladie mortelle qui a déjà tué plusieurs mineurs, de la misère dans laquelle

vivent les familles des travailleurs et de l'exploitation auxquelles ces derniers sont exposés, la compagnie adopte une position classique : elle se met sur la défensive et dessine une contre-attaque dont la première salve est la menace de fermer la mine. Le patron, James Donahue, a bientôt recours à l'intimidation : il tente d'empêcher la distribution de tracts et procède au congédiement des abonnés du *Devoir*. Les grévistes, pour leur part, se comportent de façon irréfutable : l'ouvrier demande « la reconnaissance de ses droits avec une grande dignité » (p. 107); il n'offrira « aucune résistance que celle de fierté » et fera la grève dans le plus grand calme possible (p. 112). Il est d'ailleurs assez clair que Richard se range nettement du côté des grévistes, ce qui ne surprend nullement, vu ses sympathies et son intérêt pour le mouvement ouvrier.

Les grévistes, tout comme des soldats, entonnent des chansons et inventent des rimettes pour s'encourager et se soutenir le moral. Il n'est pas sans signification que la plupart de ces chansons, dotées de paroles de circonstance, soient chantées sur une mélodie folklorique ou religieuse. Les grévistes, à leur insu et inconsciemment, font appel au poids de l'histoire — l'imposant fonds de l'héritage canadien-français voire français, ainsi que l'appui implicite de l'Église — afin de soutenir leur cause. À titre d'exemple :

[c]omme le convoi se met en branle, Éloi se met à chanter son dernier refrain sur l'air de : « Youpe, youpe sur la rivière... »
« L'âme de Duplessis / Refusée en enfer / Reviendra par ici /
Rencontrer Lucifer / Qui le fera brûler / Pendant l'éternité /
Sur de la braise ardente / D'un feu d'amiante / Youpe, youpe
sur l'amiante / Dans la fournaise ardente / Youpe, youpe sur
l'amiante / Monsieur Duplessis cuit. » (p. 196-197)

La grève met donc en opposition deux adversaires qui adoptent des stratégies particulières dans leur combat. À la guerre comme à la guerre. Des marqueurs sémiologiques établissent les similitudes : le mineur et le policier, comme le soldat, portent chacun un casque; ils doivent tous les deux obéir à un supérieur. De plus, les deux camps acquièrent, par métonymie, une nomenclature qui évoque la guerre de Sécession américaine : les policiers, à cause de leur uniforme, sont les Bleus; et les mineurs, couverts de poussière, sont les Gris. À noter que, par association, le gouvernement provincial, l'Union nationale (le parti « bleu », par opposition au Parti libéral, les « rouges ») se range d'office au côté du patronat. L'optique classique manichéenne cadre bien avec le roman de guerre où la ligne entre le bien et le mal est nettement dessinée : les grévistes contre les policiers, ce sont les Alliés contre les Nazis...

La bataille entre ces deux ennemis commence de façon assez anodine — insultes et intimidation de la part des policiers — mais s'intensifie rapidement. Les menaces mènent à des actes plus violents et à des escarmouches de plus en plus graves. Les piqueteurs sont bientôt harcelés et même battus; et les forces de l'ordre procèdent à des tactiques illicites : arrestations, interrogations et même torture. Le moral des grévistes n'est pas ébranlé pour autant; ils restent solidaires, comme de vrais soldats rodés à la guerre.

Certains endroits qui deviennent stratégiques sont surveillés étroitement par la police. Le soubassement de l'église sert de refuge et de poste de commandement pour les grévistes; il sert aussi de local où l'on distribue les denrées. Enfin, l'église prend un air de caserne, car les gens y gardent leurs armes. Un

peu narquois, Gilles Morency, l'un des meneurs de la grève, suggère de creuser des tranchées autour de l'église pour en faire une forteresse. Cette profanation d'un espace sacré annonce la déchéance prochaine d'une institution qui, pendant plus d'un siècle, avait contrôlé la province. La transformation est en outre renforcée par le processus inverse : les espaces profanes du village deviennent sacrés. La salle de billard remplace la salle paroissiale pour les rencontres; le restaurant d'Irène sert de confessionnal — Marcel y vient faire sa prière au comptoir devant « sainte Odette » (p. 104) —, et les Gingras, seule famille sympathique, heureuse et épanouie du village, vivent sans religion; les douze enfants, appelés les douze apôtres (p. 54), indiquent la voie à suivre. Comme dans *Neuf Jours de haine*, où la religion se fait remarquer par son absence totale — selon Noiraud, la divinité « n'est sûrement pas sur le champ de bataille » (p. 166) —, la religion dans *Le Feu dans l'amiante* offre très peu de secours aux villageois. Le profane remplace le sacré et les valeurs séculaires religieuses sont abandonnées en faveur des valeurs modernes temporelles. La vision infernale décrite au début du livre signale d'emblée que l'Église a perdu de son prestige : on règle sa vie sur la sirène du dynamitage au lieu de la baser sur l'angélus. En fait, le portrait carnavalesque que Richard brosse de l'Église montre clairement le rabaissement de cette institution: Madame Manier, habillée en moine, flagelle deux agents de la Police Provinciale, qui acceptent docilement le châtiment, habitués à l'obéissance, comme le sont tous ceux de leur « race » (p. 164); le vicaire prône le châtiment corporel des enfants (p. 27), encourage la délation (p. 73) et exerce de la coercition en demandant aux paroissiens présents à une réunion de grève de donner des billets de banque — et non de la monnaie — lors de

la collecte (p. 73). Par la suite, il empoche cet argent et s'en va boire avec le patron anglophone, Donahue.

Il est à noter que ce tableau peu favorable à l'égard de l'Église est surtout évident dans la première partie du roman, alors que l'Église, fidèle à sa prise de position traditionnelle, appuie la compagnie, le pouvoir en place. Comme le dit le curé, « [s]e révolter contre l'autorité civile, c'est autant faire le mal que de se révolter contre l'autorité religieuse. » (p. 128) Mais, plus tard, sa position change, surtout après que l'archevêque de Montréal, M^{gr} Charbonneau, donne son appui ouvert aux grévistes². Le vent commence à tourner et, après avoir été témoin des tactiques brutales des policiers, le curé prend clairement parti pour les grévistes, qu'il considère maintenant comme des « martyrs » (p. 166). Plus tard, lors des escarmouches, il se poste devant la barricade, récitant des ave, encourageant les grévistes tel un Turpin moderne, et même priant pour le salut du chef des policiers, l'agent Boribeu :

Ferme et digne, brave et beau, il continue sa ronde et Boribeu, l'esprit du mal en personne, devient démon à la vue de ces prêtres, de ces femmes, de ces filles, de ces enfants qui récitent des prières pour lui alors qu'il a envie de donner l'ordre de les faucher à la mitraille. (p. 187)

L'on ne peut trop souligner l'importance de l'appui ecclésiastique, car il signale les changements à venir. Même le patron, James Donahue, en est conscient lorsqu'il admet qu'il « ne fallait plus compter que très peu sur la connivence de l'Église pour maintenir la suprématie du capital. » (p. 178)

² Selon certains analystes, la démission et le subséquent exil de M^{gr} Charbonneau seraient l'œuvre de Duplessis, outré devant la prise de position de l'archevêque.

Marcel, qui, avec Gilles, est le seul à avoir participé à la vraie guerre, celle de 1939-45, dit avoir connu de pareilles sensations en Europe durant la guerre, et que toute cette activité « lui rappelle la guerre » (p. 123). Il va de soi que lui et Gilles, en tant qu'anciens militaires, deviennent chefs de file de la grève. Leur expérience à la guerre sera inestimable dans l'organisation de la résistance. Pour Marcel, la stratégie est claire : ce sera une guerre d'usure. Cependant, la compagnie multiplie ses efforts en essayant d'évincer les locataires et de les remplacer par une main d'œuvre à bon marché et par des briseurs de grève. On en informe le Premier ministre par télégramme secret, ce qui n'est pas sans rappeler les messages codés envoyés par l'un ou l'autre des belligérants durant la guerre. Trois mille mineurs sont expulsés, ce qui évoque pour Marcel les villageois en Europe marchant à la file, chassés de leur maison, leurs possessions sur le dos. Ce n'est pas la première fois, lisons-nous, que « les civils s'enfuyaient devant les barbares » (p. 170).

Les choses s'enveniment rapidement et la bataille inévitable a lieu. Le champ sémantique est riche de termes belliqueux quand les deux camps adverses s'affrontent vers la fin du roman (p. 183-184) : on parle d'« attaque », d'« assaut », de « siège », de « sorties » et de « manœuvres ». La police provinciale, comparée à un « régiment de réserve », essaie de contourner des barrières érigées par les grévistes à l'aide d'un convoi « militaire » composé de jeeps et d'autres voitures. Ensuite, elle déploie son « arsenal » de munitions : revolvers, mitraillettes, boyaux d'arrosage, bombes lacrymogènes et lance-grenades. On tire d'abord en l'air, on lance des bombes lacrymogènes, puis, c'est un corps à corps (p. 186). Le village lui-même devient le théâtre des hostilités, se livrant

entièrement à la guerre. Le combat, c'est pour une meilleure vie. Les conditions de travail dans la mine sont atroces, les salaires ridicules, les bénéfices sociaux inexistantes et la sécurité au travail une chimère. Mais l'élément déclencheur des conflits, c'est cette nouvelle maladie que l'on nomme l'amiantose. Les ouvriers, n'ayant aucune protection contre la poussière meurtrière de l'amiante, développent souvent une maladie des poumons menant à la tuberculose. Les mineurs, nous apprend-on, meurent comme des mouches là où se trouvent des mines d'amiante.

Le symbolisme de la poussière

La poussière devient chez Richard un symbole important et participe à la création de l'ambiance conflictuelle au centre de son œuvre. Dans *Neuf Jours de haine*, la poussière est l'un des avatars de la terre. Comme poussière, la terre devient autre, presque surnaturelle, une deuxième peau qui colle à celle des soldats. Voyons le début du troisième chapitre :

Poussière. Fin d'après-midi. Chaleur. Les tropiques ont dévié vers le nord. Sade se croit en Floride. Mais la poussière brouille les couleurs. Les centaines de véhicules avancent en soulevant des nuages de poudre jaune. De la poudre d'or et du soufre. La poussière s'engouffre dans le camion. [...] La poussière flotte sur la contrée comme de la brume. Prairie voit mal la contrée. Parfois il ne l'aperçoit plus du tout. Ça sent le lapin. Ça goûte le ciment chaud. Leur convoi passe à travers un village démolé. La poussière devient grise. Du talc, de la poudre de vif-argent. Les cheveux sous les casques, les sourcils, les cils, les moustaches, les poitrines velues, les bras poilus sont striés d'or et d'argent. La poussière descend dans les collets entr'ouverts, sous les aisselles, sur le ventre jusqu'à la ceinture. Dans le dos. Elle monte par le bas des pantalons jusqu'aux mollets et lisse les

cuisses jusqu'à la ceinture. [...] La poussière soulevée sous les véhicules lui assaille les lèvres. Il se tait un instant pour absorber la poussière. La poussière s'épaissit dans sa bouche comme sur sa peau moite de sueurs. Il crache la poussière, le goût de lapin et la sensation d'avoir ses dents pulvérisées sur la langue. (p. 75-77)

La répétition du mot « poussière », loin d'être une défaillance stylistique comme certains auraient pu le voir, renforce ici l'omniprésence de cet élément : il est littéralement partout, assumant les caractéristiques d'un ennemi aussi acharné que les Allemands. La poussière acquiert ici une autre dimension, devient chose vivante, palpable, s'insinue partout, couvre le soldat, l'escamotant, le transformant. Elle fait partie de l'ambivalence de ce roman, telle qu'élucidée par Victor-Laurent Tremblay (p. 90 et suiv.). Elle est parfois néfaste, parfois bénéfique, parfois obstacle, parfois secours. Comme boue, elle alourdit le pantalon du soldat, empêche le mouvement; mêlée à l'eau, elle attire les hommes qui s'y embourbent et s'y noient. On doit y creuser, tâche ardue; mais en retour elle abrite le soldat, lui permettant de se terrer pour se protéger des tirs ennemis. De plus, elle permet de se masquer, de se camoufler : Noiraud se cache le visage en s'enduisant de boue lors de son évasion nocturne. Elle est donc un élément supplémentaire dans l'univers ambigu de Richard. Lorsqu'on creuse dans la terre, c'est à la fois pour « descendre dans l'interdit [...] chercher des couleurs [...] pêcher des perles [...] opérer le mal d'Europe » (p. 77).

Malgré cette ambivalence, il est indiscutable que la poussière est en général associée à la mort. Loin d'être le substrat tellurique d'où nous provenons, ou le souffle d'un Dieu qui anime les êtres, la poussière est ici résolument mortelle. Le

cinquième chapitre est raconté du point de vue d'un mort, Paul, qui s'est volatilisé à la suite de l'explosion d'un obus. Tout ce qui reste de lui, c'est de la poussière. Et la poussière descend après une explosion, tout comme « des morceaux de chair humaine » (p. 125). De plus, la pyramide de l'entrejambe de Noiraud, signe le plus sûr de la virilité outrancière, est réduite à la poussière à la fin quand il s'avère vaincu par le système (p. 356). Enfin, la poussière rappelle constamment au soldat son inévitable réintégration à la terre : « [...] car tu es poussière, et tu retourneras dans la poussière », d'après la célèbre admonestation biblique (Genèse 3:19, version Louis Segond, 1910).

Cette métaphore de la poussière, imposante dans *Neuf Jours de haine*, devient encore plus centrale dans *Le Feu dans l'amiante*. La poussière est ici plus qu'insinuante; elle est partout, écrasante, mortelle. Elle couvre tout, y compris les mineurs eux-mêmes. Dès le début, la poussière est évoquée par un des personnages : « Là [à l'usine], quand bien même que t'aurais une lampe de mille watts, tu vois rien dans la poussière. Je le sais. Sylvain Brisson travaille là. Quand il en sort, il est comme une statue de pierre » (p. 13). Image saisissante, qui évoque la statue du Commandeur qui revient à la vie pour châtier Dom Juan. La poussière, c'est la mort certaine, inéluctable. Sylvain, cette statue immobile, grise, froide déjà, a attrapé l'amiantose et en mourra des conséquences. Couvert de poussière, « il ressemble déjà à la mort [...] » (p. 24).

La poussière est plus qu'omniprésente; elle fait partie de la réalité quotidienne de tous les villageois, pas seulement des mineurs. Les ménagères sont obligées de balayer quatre fois par jour et les ouvriers eux-mêmes se confondent avec cette substance gluante, mortelle, qui s'infiltre jusque dans les

poumons et qui recouvre la peau. Tout comme l'individu devenu soldat porte un uniforme, ce qui lui enlève son individualité, l'ouvrier porte la poussière comme un uniforme. D'ailleurs, la poussière se confond tellement avec Sylvain qu'il ne prend pas la peine de se laver au retour à la maison, puisqu'il retourne au front le lendemain :

La poussière visible et la poussière microscopique adhèrent aux vêtements, les pénètrent jusque dans toutes les fibres. Le vêtement n'en est plus un, c'est plutôt un assemblage de particules métalliques. On la mange aussi. On la respire par la bouche, par le nez, par les yeux et par les oreilles. On la respire aussi par les pores de la peau. Éloi a déjà décrit d'un mot des gars comme Sylvain au travail: des momies qui remuent. (p. 18)

Sylvain est envahi par la poussière comme l'est un pays par un ennemi implacable. Des quintes de toux, des étouffements le conduisent à son lit de malade, et de là à son lit de mort. L'emploi du terme « momie » prend donc ici toute sa signification.

La poussière couvre et anéantit tout, y compris toute possibilité de salut. Odette, jeune femme ouverte, honnête et franche, est reniée par sa propre mère parce qu'elle est sortie avec un homme. Rejetée ensuite par ce dernier, chassée avec violence par Jeanne, qui repousse son offre d'aide dans des termes insultants, Odette s'éloigne dans la neige. La poussière grise, qui recouvre la blancheur virginale, la pureté ontologique de la neige, efface aussi toute trace du passage de cette fille qui incarne l'espoir d'un meilleur avenir de par le fruit qu'elle porte dans son ventre.

Mais avant tout, comme la poussière omniprésente dans *Neuf Jours de haine*, la poussière d'amiante est un rappel du sort qui attend les mineurs. D'une part en raison du combat déjà évoqué entre les policiers et les grévistes, couverts de poussière, et d'autre part en raison des amoncellements de poussière d'amiante

à l'extérieur de l'usine. Ces montagnes de poussière rappellent aux villageois non seulement leur situation d'infériorité et de dominés, mais aussi la mort qui les poursuit inéluctablement. La poussière les garde « dans la torpeur », un état d'animation suspendue. Elle tue Sylvain lentement, sournoisement, s'infiltrant dans ses poumons; devenu poussière, il « ressemble déjà à la mort que l'aumônier décrit si bien en la rendant si belle » (p. 24). La poussière est, en définitive, un adversaire redoutable, un ennemi invincible, meurtrier; telle une araignée, elle choisit sa victime pour mieux « tisser sa toile dedans » (p. 71). Elle devient enfin une « armée blindée microscopique » (p. 113) qui mène son attaque de l'intérieur.

La poussière, c'est en fin de compte la terre desséchée, stérile, inutile. Incapable de soutenir la vie, elle ne peut plus jouer le rôle fécondateur de nourricière maternelle. Elle flotte dans les airs, obscurcissant, nuisant à ceux et celles qui en sont touchés. Amoncelée à l'extérieur de l'usine, elle devient sous la plume de Jean-Jules Richard non pas seulement une montagne, mais, plus précisément, une pyramide qui subjugue le village de sa présence insidieuse. Obstacle meurtrier, elle est barricade, renfermant les ouvriers. L'on peut, comme Sylvain, monter au sommet de la pyramide, mais les collines verdoyantes visibles au loin restent inaccessibles.

La pyramide

La pyramide, forme géométrique parfaite dont l'existence et le sens profond remontent à des millénaires et qui se retrouve dans plusieurs cultures, est très présente dans l'œuvre de

Richard. Dans *Neuf Jours de haine*, la pyramide formée par l'entrejambe de Noiraud devient un motif récurrent et obsédant : ce descriptif revient au moins vingt-cinq fois au cours du roman. Quand Noiraud court, s'évade, saute avant d'assommer un Allemand ou avant d'accomplir une autre action héroïque, c'est toujours en termes de la pyramide de son entrejambe. Il enfourche des pyramides de blé (p. 66), des pyramides liquides (p. 94), des pyramides de clarté (p. 113), tous signifiants évocateurs de la vie : le blé, ingrédient principal du pain, nourriture fondamentale; l'eau, matrice liquide d'où provient toute vie; la clarté qui illumine. C'est surtout la virilité de la pyramide qui est valorisée chez Noiraud, et lorsqu'il enfourche « le ventre de l'arbre » (p. 229), c'est la rencontre de deux symboles virils irrésistibles qui font du soldat une pure expression ambulante de masculinité qui domine le monde, lui-même le sommet qui réunit toutes les puissances premières, dégageant ainsi « l'énergie du Père et gouvernant toute chose créée, totalement parfait et fécond » (Hermès Trismégiste, cité par Chevalier, 1987, p. 792). Le frère de Frisé, mort, cherche en vain la force pyramidale entre ses propres jambes, il ne trouve qu'un angle vide, sa virilité s'étant évaporée avec sa chair au moment de sa mort. Par contre, il remarque Noiraud tout de suite : les jambes de celui-ci laissent paraître « une pyramide d'ombre chaude [...] comme s'il pouvait sauter par-dessus le monde et faire l'amour à cent femmes à la fois » (p. 153). La force vitale émane de ce surhomme, qui protège son camarade Manier, blessé, en mettant un pied de chaque côté de lui et en le plaçant ainsi au centre de la pyramide, à l'abri du danger. Selon Chevalier, la pyramide rappelle la naissance de la terre des eaux primordiales et symboliserait l'existence elle-même, qui combattrait la mort (p. 790).

Après avoir participé au combat toute la journée, et même blessé, Noiraud se battrait encore, mais la fatigue le gagne, et il regarde « fuir entre ses jambes des pyramides sombres dont la couleur change avec la vitesse du véhicule » (p. 114). Et, vers la fin du roman, lorsque Frisé et Noiraud se battent, la colère de celui-ci émane de « cette pyramide génitrice de ses entre-jambes » (p. 355). Cependant, se lassant de la bataille, car il se bat contre tout un système, et non contre un seul homme, il se laisse tomber, impuissant. Ainsi, la perte de masculinité est encore confirmée par le biais du symbolisme de la pyramide devenue poussière.

Dans *Le Feu dans l'amiante*, Jean-Jules Richard reprend la symbolique de la pyramide, en établissant d'abord très consciemment et à dessein des liens avec les anciennes pyramides d'Égypte. Les montagnes de poussière sont très tôt identifiées comme des « pyramides » (p. 17), des amoncellements de deux cent cinquante pieds de hauteur dont la pente est à quarante-cinq degrés (p. 50). Lorsque Sylvain doit escalader cette montagne de poussière pour se rendre à son poste au sommet, il grimpe « à la crête de la pyramide » (p. 50). Les précisions géométriques ne laissent pas de doute. De plus, les hommes qui travaillent à la mine sont identifiés comme des « momies » dans la poussière (p. 18) et, vues du sommet de la pyramide, les montagnes vertes qui se profilent au loin « ressemblent à une caravane de chameaux » (p. 207).

Ces pyramides de poussière, comme les pyramides de l'antique Égypte, sont créées par l'homme et présentent des associations avec la mort, mais les similitudes s'arrêtent là. Alors que les pyramides égyptiennes sont érigées comme catafalques pour personnages royaux, d'imposantes construc-

tions qui recouvrent le corps du défunt, la structure géométrique elle-même comporte une symbolique plus axée sur la vie que tout autre chose. C'est un symbole ascensionnel, et le sommet de la pyramide est le zénith de ce que Chevalier appelle la « croissance vivante » (p. 792). Si la pyramide est force vitale dans *Neuf Jours de haine*, elle est tout à fait le contraire dans *Le Feu dans l'amiante*. La pyramide n'est plus ici une expression de vie, mais plutôt une présence funeste, mortelle. L'escalade vers son sommet est une descente vers le bas, vers la mort. Si Richard prend la peine de revenir dans ce roman à la symbolique de la pyramide, c'est pour mieux élaborer son contraire : l'absence de force vitale. Tout d'abord, contrairement aux pyramides millénaires d'Égypte, solides et résistantes, expressions vitales, les pyramides de la mine sont formées de ce qu'il y a à la fois de plus inconsistant et de plus mortel : la poussière d'amiante. L'association avec la mort est explicite : Sylvain Brisson, mortellement atteint aux poumons par l'amiantose, ne peut plus travailler à l'usine et bientôt n'est plus même capable de travailler à l'empochage et à l'enfilage. On l'envoie au seul endroit qui lui reste : au sommet de la montagne. Il n'en descendra que pour mourir.

Il n'est pas sans signification que son ascension prenne des allures christiques : elle est souvent décrite comme son « calvaire » (p. 49-51), terme repris à la fin du livre lorsqu'Odette force Jeanne à gravir le « calvaire » de son défunt mari (p. 206-207). D'ailleurs, tout comme Noiraud peut être considéré comme une figure christique dans *Neuf Jours de haine* — il est la victime sacrificielle qui doit purger une peine non méritée — l'on peut dire que Sylvain remplit un rôle similaire dans *Le Feu dans l'amiante*. Revenant du travail, à moitié mort, il se fait remarquer par Odette qui s'écrie : « Maman! Regardez. La sueur du front lui descend dans la figure comme si

c'était le sang de la couronne d'épines de la Sainte Face » (p. 25). Il est à noter en outre que la poussière l'enveloppe « comme un suaire » (p. 53). De plus, Sylvain, au seuil de la mort, est soigné par Odette, et non pas par sa propre femme. Cette fille, l'innocence incarnée, lui nettoie la « Sainte Face », telle la vierge Marie qui lava le visage de son fils à la suite de sa crucifixion. Sylvain, dont le nom est à rapprocher à la fois de la divinité de la forêt et de la concordance phonétique avec le terme *salvateur*, est supplicié, il porte des stigmates — ses poumons, après l'autopsie, attestent sa maladie — et il meurt pour les siens en véritable martyr, car sa mort déclenche le processus qui aboutira à la grève et aux améliorations et aux changements futurs.

Conclusion

Si Sylvain doit mourir, c'est pour expier les fautes d'un système corrompu et inéquitable. Il devient ainsi le porte-parole de tout un peuple, figure christique qui doit s'effacer, nier son moi, afin que d'autres puissent ériger le leur. Son sacrifice révèle les failles d'une société qui décourage l'expression individuelle et qui réprime toute tentative d'afficher sa qualité d'individu à part entière. Ceux qui tentent de s'affirmer, qui refusent de se définir par leur appartenance à un espace socioculturel, comme Noiraud dans *Neuf Jours de haine*, sont lésés, ou, comme les grévistes dans *Le Feu dans l'amiante*, sont insultés, arrêtés et battus par les forces d'un ordre sclérosé. Philippe Noiraud ne peut construire son moi qu'à l'intérieur d'un système sans classes et sans restrictions arbitraires. L'armée reste tout à fait aux antipodes de ce modèle et lorsqu'il s'y heurte, il finit en prison. Dans *Le Feu dans l'amiante*, ceux qui s'écartent de la

norme, comme Odette, enceinte hors mariage, comme Irène, femme indépendante et émancipée — patronne de restaurant, elle n'a pas besoin de s'identifier à un homme pour se valoriser — ou bien comme les membres de la famille Gingras, trouvent leur sens d'individualité dans une liberté personnelle et dans l'écart qui les sépare de leurs concitoyens. Il n'est pas sans signification que ces personnages soient les seuls qui trouvent le bonheur, qui s'épanouissent, non pas par rapport à ce que pense l'Autre, mais par rapport à leur propre estime de soi. Encore plus significatif, la mère Gingras et Irène sont les seules à protéger Odette contre la désapprobation générale, alors que Marcel Gingras, récusant le conformisme qu'il voit autour de lui, mène les grévistes contre les forces de l'ordre, proclamant par cet acte altruiste son propre moi. La grève elle-même permet un point de vue autre en ce qu'elle donne lieu à l'affirmation collective d'une liberté individuelle qui s'oppose au pouvoir monolithique en place. Après tout, les grévistes ne se battent que pour qu'on reconnaisse leur qualité d'individu à part entière; ils ne luttent que pour que le patronat cesse de les traiter comme une masse uniforme d'automates sans importance et qu'on commence à tenir compte de leur statut d'être humain. Dans la mine,

[...] partout où la lampe ne darde pas son rayon, c'est l'obscurité complète. On est dans la suie. Dans l'obscurité des antipodes d'une terre complète posée à l'envers. Et si des pierres tombent de la voûte, on ne sait pas d'où elles viennent. (p. 14)

Le symbolisme est manifeste. La lutte, le combat, c'est pour faire de la lumière, pour se protéger des pierres lancées d'en-haut par le pouvoir en place depuis plus d'un siècle; pour quitter l'obscurité, pour éclaircir la Grande Noirceur et exposer les méthodes et les politiques rétrogrades qui caractérisent

l'époque de Duplessis. C'est en fin de compte le cri du cœur de l'individu qui ne veut plus être brimé par une collectivité passéiste et oppressive. La grève de l'amiante expose les fêlures d'une société aux prises avec elle-même, une société qui cherche à se sortir de la noirceur pour atteindre la lumière.

Bibliographie

- ANONYME (1999), *La Presse*, 13 février, p. A33.
- BENSON, Mark (2009), « Aliénation et appartenance dans deux romans de guerre québécois », *Nouvelles Études Francophones*, vol. 24, n° 2, p. 76-88.
- BOURQUE, Paul-André (1982), « *Le Feu dans l'amiante* », dans Maurice Lemire (dir.), *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*, Tome III : 1940-1959, Montréal, Fides, p. 372-374.
- CHEVALIER, Jean et Alain GHEERBRANT (1987 [1969]), *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont.
- RICHARD, Jean-Jules (1968 [1948]), *Neuf Jours de haine*, Montréal, Cercle du Livre de France.
- (1971 [1956]), *Le Feu dans l'amiante*, Montréal, Réédition Québec.
- ROUILLARD, Jacques (1999), « La Grève de l'amiante, mythe et symbole », *L'Action nationale*, vol. 89, n° 7, p. 33-43.
- TREMBLAY, Victor-Laurent (2002), « L'Ambiguïté de *Neuf jours de haine*. Roman de guerre dionysiaque et canadien? », *Studies in Canadian Literature/Études en littérature canadienne*, vol. 27, n° 2, p. 88-103.
- TRUDEAU, Pierre Elliott (1956), *La Grève de l'amiante*, Montréal, Cité Libre.

Résumé

Dans cet article nous nous servons du premier roman de Jean-Jules Richard, *Neuf Jours de haine*, comme point de départ pour une analyse plus approfondie de son deuxième, *Le Feu dans l'amiante*, surtout dans la perspective du combat. Les analogies que nous relevons entre ces deux romans, ainsi qu'un certain nombre de motifs récurrents, nous permettent de démontrer que le combat fondamental chez Richard, celui qui sous-tend et informe la trame narrative des deux romans, reste celui entre l'individu et la collectivité.

Abstract

This article uses Jean-Jules Richard's first novel, *Neuf Jours de haine*, as a springboard for a deeper analysis of his second, *Le Feu dans l'amiante*, particularly from the point of view of the novel as combat. The analogies that I present, together with a certain number of recurring motifs, enable me to demonstrate that the fundamental combat in Richard's fiction, that which underlines and informs the narrative framework of both novels, is that between the individual and the group.

Thérèse Renaud : écrire le « refus global »

Claudine POTVIN
Université de l'Alberta

Au début des années 40, quinze artistes québécois, réunis autour de Paul-Émile Borduas, vont repenser pendant près d'une décennie le contexte social, culturel et religieux du Québec d'alors, gouverné par Duplessis et l'Église catholique. À part Claude Gauvreau, le seul écrivain du groupe, poète, dramaturge, pamphlétaire, ce sont avant tout des peintres qui se rencontrent soit chez Borduas lui-même soit chez quelqu'un d'autre pour discuter de l'atmosphère étouffante qui entoure la production et l'enseignement artistiques, discussions qui donneront lieu à la rédaction d'un manifeste qui dénonce le conservatisme et l'idéologie du clergé québécois, les valeurs traditionnelles basées sur la foi, la famille, le respect de

l'autorité, les politiques dictatoriales. Le manifeste propose une transformation sociale totale, l'ouverture des frontières mentales, l'abolition de toutes les peurs qui assaillent l'homme au nom de la spontanéité et de la liberté, enfin une esthétique « automatique » qui vise à renouveler la pensée.

Lancé à la Librairie Tranquille le 9 août 1948, le *Refus global* va créer une série de remous dans l'univers culturel québécois. À ce sujet, il est remarquable qu'André Beaudet écrive en 1981 que « nous n'avons pas encore commencé à penser avec Borduas. Les trente années qui nous en séparent n'y auront pas suffi. Nous sommes, affirme-t-il encore, en deçà de sa nuit étoilée » (Leduc, 1981, p. 25). Trente ans plus tard, le *Refus global* aura été relu à maintes reprises (voir Lapointe, 2004) et réexaminé comme emblème paradoxal du sentiment identitaire (voir Lamoureux, 2001, p. 179) en termes multidisciplinaires et/ou féministes. Associé à l'émergence de la modernité, le mouvement automatiste peut se penser en termes de ce que Claude Gauvreau nommait « pur automatisme » en ceci que « les matériaux de l'acte créateur sont fournis exclusivement par le libre jeu de l'inconscient, mais il a lieu dans un état particulier d'émotion, d'inspiration pourrait-on dire... » (p. 126). Patricia Smart ajoute que le mouvement était beaucoup plus qu'une esthétique : « [c]'était aussi une philosophie, un engagement politique et, surtout, une éthique, une façon de vivre » (p. 61).

L'automatisme chevauchait à plus d'un titre le surréalisme malgré les nombreuses prises de bec (entre Fernand Leduc et André Breton par exemple, discussions que Thérèse Renaud évoque dans *Un passé recomposé*). Le surréalisme privilégiait le rêve, l'inconscient, la spontanéité de

l'écriture et la création hors du rationnel et du contrôle sans refuser le figuratif. Le surréalisme adulait la femme en ce qu'elle appartenait à l'imaginaire du fantasme et du mystérieux. Par contre, les automatistes se situaient catégoriquement du côté de l'abstraction et du non-figuratif. De plus, chez Borduas et ceux qu'il nommait ses « fils spirituels », le rejet du passé et le mépris des traditions s'avèrent des pôles d'une importance fondamentale. Hommes et femmes artistes repensent le corps à partir d'une gestuelle picturale et dramatique ainsi que de la danse. Dans les deux cas toutefois, la femme représente un objet de regard ou une voix marginale. Cette étude propose une (re)lecture de l'ensemble des écrits (poésies, romans, récits) d'une de ces femmes qui ont participé au mouvement automatiste, soit l'auteure Thérèse Renaud. L'examen de ses textes cherche à définir son esthétique d'une part et à préciser son positionnement/réception dans l'institution littéraire et artistique de l'autre. Un certain nombre de critiques se sont intéressés à l'œuvre de Renaud mais presque uniquement sous forme de comptes rendus. Même si cet essai rejoint certains de ces textes critiques, il offre l'intérêt de s'attarder simultanément à la dimension autobiographique, à la démarche littéraire, à la réflexion féministe de l'écrivaine et au lien entre l'art et l'écriture.

Féminisme et art

Femme artiste, également femme d'artiste, Thérèse Renaud (1927-2005) fut l'une des sept femmes signataires (avec Madeleine Arbour, Françoise Riopelle, Françoise Sullivan, Louise Renaud, Marcelle Ferron, Muriel Guilbault) du

manifeste *Refus global* publié à Montréal en 1948. Ces femmes, atypiques, si on les compare aux autres femmes de leur génération (classe, éducation, famille, etc.)¹ ont en commun d'avoir eu le courage de signer un document provocateur et révolutionnaire. Paul-Émile Borduas, principal penseur du *Refus global*, perdit sa position de professeur à l'École du meuble et se vit abandonné par sa famille et forcé de s'exiler².

Dans son ouvrage fondamental et novateur sur *Les Femmes du Refus global*, Patricia Smart souligne que les sept femmes signataires du manifeste étaient assez fortes et rebelles pour tout risquer et que ce sont elles,

plus que les hommes du groupe, qui ont prolongé le message révolutionnaire du manifeste dans leurs productions ultérieures, sortant l'art des cadres et des galeries de l'académisme qu'avaient rejeté les automatistes pour l'insérer dans le domaine de la vie réelle. (p. 10)

Dans un excellent article intitulé « Identification de l'avant-garde et identité de l'artiste : les femmes et le groupe automatiste au Québec », Rose-Marie Arbour ajoute pertinemment qu'

on n'a jamais jusqu'à maintenant porté attention au fait que les femmes peintres liées de près ou de loin aux activités des automatistes ne furent pas invitées à se joindre aux expositions organisées sur et par ces derniers. (p. 10)

De fait, plusieurs d'entre elles, toujours selon Arbour, auraient tout de même sûrement fait l'objet d'une

¹ Voir le Collectif Clio (1982) et Micheline Dumont et Louise Toupin (2003). Sur la position des femmes dans le littéraire à cette époque dans le contexte catholique, le chapitre « Les femmes et le fait littéraire (1900-1959) » de l'ouvrage d'Isabelle Boisclair (2004), *Ouvrir la voie/x*, est très éclairant.

² Au sujet de Borduas, de l'évolution du mouvement et de sa portée esthétique, voir André Beaudet (1981).

reconnaissance (quoique tardive) de la critique sans la consécration que la signature du manifeste leur procurait. On sait par ailleurs que Borduas avait hésité à inclure les femmes comme signataires du manifeste. Plus qu'à la peinture, les femmes se consacreront à la danse, à la chorégraphie, au théâtre, à la mise en scène, au chant, aux arts dits décoratifs, à la littérature et privilégieront le spectacle et la performance. En fin de compte,

l'histoire officielle de l'automatisme s'est constituée dès les premières expositions du groupe en 1946 et en 1947, et c'est l'histoire d'un groupe de *peintres* [...] et, qui plus est, de peintres *mâles*. (Smart, 1998, p. 93)

Bien que n'ayant jamais adhéré à aucun mouvement féministe comme tel, Thérèse Renaud prendra vite conscience de l'enfermement des femmes dans la société québécoise de l'époque et de leur confinement au rôle de ménagères; la pensée féministe s'affirme de plus en plus dans ses textes. « J'aurais aimé être un garçon, écrit-elle dans *Une mémoire déchirée*. Ma condition de fille me pesait. » (p. 8) Elle avoue par ailleurs dans *Le Choc d'un murmure* qu'elle faisait partie de cette génération qui désirait autre chose pour elle-même et qu'elle vivait intensément cette contestation (p. 91) et que, se référant aux femmes de sa génération coincées entre « les convenances et nos répugnances », il est difficile de choisir. Elle écrit :

Nous savions ce que nous ne voulions pas, mais nous ne savions pas très bien ce que nous ne pouvions obtenir! Et je suis certaine de ne pas avoir été la seule à rager contre tout ce qui m'environnait : de la peur aux interdictions, que nous restait-il pour vivre un équilibre? Notre propre affirmation, où la trouver? Parce qu'on nous avait appris la peur, nous nous sentions menacées et nous vivions dans la peur! Peur des

hommes, peur du péché, peur de la nuit, peur de sortir seules, peur de l'amour, peur d'aimer, peur de ne pas être aimées. (p. 120)

Il va de soi que cette prise de conscience déchirante, celle des femmes, rejoint l'esprit du *Refus global* qui rêvait d'effacer la peur multiforme : « peur d'être seul sans Dieu », « peur de soi -- de son frère -- de la pauvreté », « peur de l'ordre établi », « peur du surrationnel », « peur de toutes les écluses grandes ouvertes sur la foi en l'homme », « peur de toutes les formes susceptibles de déclencher un amour transformant » (Borduas, 1977, p. 29).

Qu'elle se situe au niveau de l'individu ou de la collectivité, de l'homme ou de la femme, de la fille ou de la mère, l'action s'engage sur une piste de déconstruction de l'obéissance et de la répression. Il s'agit de

désorganiser de l'intérieur cette société, faire sauter jusqu'à la plus infime parcelle de vieux préjugés, court-circuiter les arrogances bourgeoises, les horribles tabous sexuels et les pouvoirs arbitraires de l'Église et des clans politiques. (*Une mémoire déchirée*, p. 101)

Seule écrivaine parmi ces artistes des arts visuels, Thérèse Renaud privilégie une écriture de nature essentiellement autobiographique; elle retrace le cheminement d'une femme aux prises avec la tradition, la famille, la maternité, le désir et la nécessité de changement. Thérèse Renaud explore dans ses récits l'évolution intérieure d'une part et son rapport à la culture québécoise de l'autre. On retrouve dans ses textes, à partir d'une perspective artistique et quotidienne, le témoignage éclairant d'une femme sur les années 1940 et 1950, une femme qui questionne la société qui l'a vue naître, l'éducation religieuse oppressive de son enfance,

l'esthétique culturelle, la conception de l'art, des classes et la notion de généricité qui ont marqué cette société. En ce sens, une lecture des fictions de Thérèse Renaud montre que l'auteure tend à définir le rapport de l'écrivaine au milieu artistique ainsi que son positionnement identitaire dans le milieu qui a marqué son éducation et plus tard dans le cadre de l'exil géographique et culturel.

Or, s'il est impossible d'échapper au système d'éducation qui nous a façonnés, pour Thérèse Renaud, accéder à la liberté n'en suppose pas moins de déconstruire les comportements acquis tout en composant avec eux, soit en repensant le soi et l'autre. Tout au long de ce parcours, l'écrivaine sera déchirée entre la vie et l'art, le privé et le public, la mémoire et l'aventure artistique, Paris et Montréal, cherchant à définir et à inscrire son identité sur la page. Sa rencontre avec Borduas et les automatistes au moment de l'adolescence (à l'âge de 16 ans) débouchera sur une démarche existentielle centrée sur l'art (l'écriture) et une longue et difficile quête du moi.

Le premier livre : l'image et le mot

Renaud publie son premier recueil de poèmes en 1946. *Les Sables du rêve* comprend une vingtaine de poèmes entrecoupés de six dessins de Jean-Paul Mousseau. On utilise autant le vocable « surréaliste » que le qualificatif « automatiste » pour décrire ces premiers poèmes de Renaud et les dessins de Jean-Paul Mousseau qui accompagnent le recueil. À ce propos, Philippe Haeck et Claire Savary soulignent que *Les Sables du rêve* « entr'ouvrent la porte de l'inconscient, élargissent le texte

par l'imaginaire. Le rêve demeure la clé de l'écriture de Thérèse (tes rêves) Renaud. » (p. 15) Haeck et Savary parlent de textes tendresses et de textes morsures et d'une poésie pleine de fentes.

À part le poème comme tel, c'est la rencontre de l'image et du mot qui rend le recueil particulièrement intéressant. À moins de le chercher dans un détail, une ligne, un titre, une dédicace, une métaphore, une allégorie, il faut signaler qu'il n'y a pas de renvoi à un sens absolu entre le poème et l'image. Plus clairement, le premier ne décrit pas le second pas plus que ce dernier n'illustre la lettre. Deux formes qui voyagent librement *entre* la parole et le reflet. Plus tard, Renaud écrira :

Machinalement, elle s'était approchée de sa table de travail pour écrire. Elle laissait courir la plume, par automatisme, comme dans la pratique du rêve. De mots en phrases, quelque chose semblait vouloir se dire, quelque chose qu'elle reconnaissait comme plausible. (*Le Choc d'un murmure*, p. 23)

Flux et reflux de deux gestes (écrire et dessiner/peindre) qui ramènent l'écrivaine et le peintre à une inspiration spontanée faite de « vases communicants ». Selon Daniel Bergez, « la rencontre entre texte et image prend plus volontiers la forme binaire d'une création double » et il ajoute, reprenant les termes de Paul Zumthor, que « le lettré (je dirais l'écrivain, le poète, le chercheur) considère la graphie aussi solide, stable et autonome » (p. 119, 122) que les autres signes. L'image ne vient donc en aucun cas exclusivement commenter le texte pas plus que le mot ne vient décrire le visuel. Dans un cas comme dans l'autre, un effet de gains et de pertes vient jouer sur l'intention du texte.

Quoique les dessins de Mousseau se situent dans un désir d'abstraction formelle, ils n'en frisent pas moins un élan figuratif dans la représentation géométrique des corps. L'automatisme passe encore par le surréalisme qui n'a pas totalement nié la figuration en peinture. Toutefois, on sent la liberté du crayon et de la ligne dégagée. Chez Renaud, on retrouve la même prose fantaisiste ouverte sur un décor onirique, ce dont témoignent ces vers des *Sables du rêve* :

Je levai la couverture et me précipitai dans le volcan des rêves...
(p. 3)

Entre la peau et l'ongle d'un géant j'ai bâti ma maison. / Mon mari est petit et noir. Il aime les serpents et en porte toujours comme cravate. (p. 2)

Dans une coquille d'huître j'ai déposé ma tête. Les herbes ont courbé la cheville... (p. 6)

Je suis à déplier encore le chemin. Continuer sans jamais pâler de honte. (p. 16)

Moi je suis de cette race rouge et épaisse qui frôle les éruptions volcaniques et les cratères en mouvement. (p. 21)³

On a qualifié *Les Sables du rêve* de premier recueil automatiste dans l'histoire de la littérature québécoise; selon André Brochu, ces poèmes « s'accordent par leur esprit avec le mouvement “automatiste” » (p. 4). Sans aucun doute, la première collection poétique de Renaud amorce une rupture visible avec la tradition. « Lever la couverture », « bâtir », « déplier », « continuer », « effacer la honte », « frôler les éruptions », autant de verbes qui placent le je énonciateur dans un mouvement de transformation et un lieu d'affirmation, de passion et de libération au nom de l'amour et de l'expression

³ L'édition n'étant pas paginée, j'ai compté et numéroté les pages moi-même pour que le lecteur puisse repérer la citation. Le recueil ne contient que 26 pages au total.

libre. La lecture de « Projections libérantes » de Borduas révèle qu’

une fois acceptée la route de l’expérimentation personnelle, une fois abandonnés les exercices mécaniques, les imitations, les singeries : les problèmes de figuration, d’expression, ne se comparent plus aux modèles proposés mais à l’authenticité même de l’expression, aux réalités propres, harmoniques, objectives du dessin, si peu évolué, si peu adroit soit-il. (p. 27)

Marcelle Ferron note à son tour, dans *L’Esquisse d’une mémoire*, que l’affirmation a autant de poids que le refus (p. 49), alors que Jocelyne Lupien remarque à ce propos, dans son essai « Identité, espace et territorialité dans l’art actuel », que :

[b]ien plus qu’un simple problème spatial ou identitaire, c’est l’expérience d’une manière d’être au monde (d’un *éthos* énonciatif, dirait Pierre Ouellet), que ces images donnent à voir. Une manière d’être qui est à l’image de la mouvance des frontières identitaires et interculturelles de nos sociétés et de ceux qui y vivent. (p. 247)

Extrapolant le commentaire de Lupien, il faut spécifier que toute image dans ce contexte apparaît comme essentiellement double, à la fois littéraire et picturale. De plus, l’importance de cette collection réside dans le fait qu’il s’agit d’un premier jet centré sur les signifiants qu’on retrouvera dans tous les textes de Renaud : la recherche de l’individualité et une quête identitaire du moi dans son rapport au collectif, ce sur quoi nous reviendrons.

Exil et identité : soi et l’autre

La quête personnelle présente dans de nombreux passages des *Sables du rêve* prendra bientôt une tournure concrète dans

l'existence de Thérèse Renaud. En 1946, l'année même de la publication de son premier livre, avec l'aide financière de ses amis, celle-ci s'embarque pour la France dans le but de fuir la stagnation culturelle du Québec et au nom de la création à tout prix. Fernand Leduc⁴ la rejoindra un peu plus tard et l'épousera. Leur premier séjour dans la capitale française durera jusqu'en 1953. Il faut penser cet éloignement dans un cadre bien précis. Dans un témoignage qu'elle accordait à André Beaudet, l'auteure évoquait dans des termes fort lucides cette réalité :

Toutes nos décisions, toutes nos actions, tous les événements, conscients ou inconscients qui jalonnent notre vie, ont toujours répondu à une nécessité intérieure. Cela implique beaucoup de fierté dans le comportement, mais aussi un risque évident en ce qui concerne une certaine forme de sécurité. (Leduc, 1981, p. XXVI)

En effet, l'exil comporte des risques. La poétesse souhaitait également parfaire sa carrière de comédienne et de chanteuse à Paris, ce qui semble bien avoir été l'objet de ses premières ambitions professionnelles, aspirations qui ne se matérialiseront pas; l'accent, les malentendus, les circonstances ont rendu la chose impossible. Renaud rencontre des personnages qui nourrissent ses rêves et son imaginaire : Antonin Artaud, André Breton, Gérard Philippe, Ludmilla Pitoëff et bien d'autres. Malgré tout, elle se voit confinée à son rôle de mère et d'épouse. Elle croyait aider son mari en étant une parfaite ménagère car pour elle « l'ordre était le fait d'avoir une maison bien propre et bien tenue! » (*Un passé recomposé*, p. 161)

⁴ Fernand Leduc (1916-) est une des figures dominantes de la scène artistique québécoise contemporaine. Signataire du *Refus global*, membre de la Société contemporaine des Arts, président de l'Association des artistes non figuratifs de Montréal en 1956, il s'est mérité de nombreux prix dont le prestigieux Paul-Émile Borduas en 1988.

Des milliers de détails jugés insignifiants envahissent le quotidien qui prend dorénavant toute la place. Entre le privé et le public, le désarroi et l'angoisse, s'installe ce que l'on retrouvera dans les récits de *Plaisirs immobiles*, centrés sur la solitude, la vacuité, la fuite et un langage « informulé ». Bref, la couleur ne passe guère. En effet, il faudra investir le privé d'une dimension créatrice que seule la fiction trente ans plus tard permettra de dépasser en partie. Si la femme joue sur le registre intérieur sans définir l'émotion qui meuble le corps et l'esprit, si elle semble ignorer ou vivre en marge d'un univers qui ne lui appartient pas, c'est cependant lorsqu'elle se tourne vers cet exil intérieur qu'elle se permet de circuler et de transgresser les frontières géographiques et l'ordre établi. En outre, au cours de ce voyage, ou de cette quête du moi, le brouillard qui sépare le privé et le public s'estompe quelque peu pour affirmer, dans un premier temps, l'intensité de l'individu avant de l'intégrer dans l'ordre de la collectivité. En d'autres termes, « elle avait su trouver une façon de se chercher et de se trouver, de se connaître et de se livrer, d'être soi avant de composer avec le nous. » (Porter, 2004, p. 13)

L'exil s'avère donc difficile. Une série de déboires surgissent et compliquent la vie de Thérèse Renaud et parfois celle du couple : difficultés financières, faim, grossesse plus ou moins heureuse, dépression, problèmes d'alcool, éloignement, tristesse, ennui, déceptions professionnelles, séparations, inquiétudes, déménagements, incompréhensions des amants⁵.

⁵ Les commentaires d'ordre biographique mentionnés ici, repris à plusieurs reprises par la critique, révèlent peu sur la personnalité de Thérèse Renaud. Il faut les considérer dans ce travail comme un renvoi à l'écriture autobiographique et à la quête du moi d'une écrivaine/artiste qui cherche à

Bien sûr, tout ceci peut se produire dans le pays d'origine, vécu autrement. Au moment de proposer la lecture de son premier manuscrit à Paris, Thérèse se bute au fait que son écriture ne correspond pas à la manière française. À la fois étrangère et Québécoise, celle-ci fait le constat suivant :

Vivre loin de son pays d'origine [...], ce n'est pas être détachée de ses racines, ce n'est pas changer sa nature profonde, c'est, au contraire, puiser dans l'inconscient un héritage légué par des générations de Québécois [...] avec cette façon caractéristique de percevoir et d'exprimer ce rapport au monde. (« Étrangère et Québécoise », p. 58)

L'héritage ressurgit dans le panorama de l'écrivaine comme un mode de construction du moi. Ainsi, *Le Choc d'un murmure* se termine par une exploration des racines de sa famille et la découverte d'une ascendance peuplée d'artistes. « C'est dans cet héritage que réside notre survie, déclare l'auteure lors d'une entrevue, c'est à travers lui que se poursuit le cheminement. » (Girard, 1988, p. D-6) En ce sens, l'héritage correspond à la vision et à l'expérience personnelles plus qu'à la dimension politique à laquelle il se réfère ailleurs.

Dans *Le Choc d'un murmure*, Renaud suggère que l'adhésion massive des femmes du Québec au « Vive le Québec libre » sous-entend « la recherche de leur liberté intérieure à travers celle de leur pays » (p. 138). Commentaire quelque peu naïf si on considère que l'Histoire et la Loi (la Loi du Père) ont tendance à oublier celles qui les font sans jamais participer à l'exercice du pouvoir. En outre, la liberté du pays ne confère pas nécessairement la liberté intérieure de ses citoyens et encore moins de ses citoyennes. Chez Renaud, il va sans dire que la

inscrire son existence dans la pensée, le langage et un certain ordre philosophique.

création individuelle s'adresse à la collectivité et que vivre à l'étranger ne signifie pas renier le lieu d'origine. Dans son cas et celui de Leduc, la France offre alors une porte de sortie et une possibilité d'échapper à la censure contraignante du milieu artistique. Le collectif change d'allure temporairement mais il n'en conditionne pas moins la visée de l'individu. Devenir soi parmi les autres, tous les autres. Du privé au public, du je au nous, la pratique de l'art pour ces Québécois à Paris s'inscrit dans la nécessité de repenser le monde à travers la toile et l'écrit. Parallèlement, une identité axée sur l'énergie du présent et du futur se forge intégrant désormais une image de soi plurielle : « Qui suis-je? Québécoise? Française? Citoyenne du monde? » (« Étrangère et Québécoise », p. 62). L'identité loge au cœur de la différence et du possible. Or, comment définir le soi sans travailler le rapport à l'origine, sans l'écrire? Thérèse Renaud et Fernand Leduc rentrent à Montréal en 1953 mais pour quelques années seulement. Les vitrines de Paris renvoient l'image d'une identité culturelle devenue leur et le symbole d'une ruée vers l'art. Galeries, musées, expositions fourmillent de peintures et de peintres.

Le peintre, écrit Lacan, à celui qui doit être devant son tableau, donne quelque chose qui, dans toute une partie, au moins, de la peinture, pourrait se résumer ainsi -- *Tu veux regarder? Eh bien, vois donc ça!* Il donne quelque chose en pâture à l'œil, mais il invite celui auquel le tableau est présenté à déposer là son regard, comme on dépose les armes. (p. 93)

Abandon du regard donc, le tableau sera pensé ici comme ce qu'on a appelé un texte-musée (Potvin, 2005, 2010), au moment où l'image verbale crée un effet esthétique, une trace visuelle et textuelle, défi à l'auteur/lecteur/visiteur/voyeur de

la galerie et où l'art se trouve inscrit/décrit dans le texte. Dans le cas de Thérèse Renaud, ce processus s'avère minimal quoique présent à plus d'un titre dans le poème, comme on l'a vu à propos des *Sables du rêve*.

L'écriture : « Écrire, c'est embêtant⁶ »

« Il est plusieurs façons d'être écrivain, propose André Brochu. On peut l'être par la forme, par l'esprit, par le délire. Thérèse Renaud l'est, elle, par le cœur, et en toute — et belle — simplicité » (p. 5). Simplicité relative quand on songe à la fragmentation formelle et sémantique du récit. Thérèse Renaud privilégie le récit autobiographique, comme nous l'avons dit plus haut, genre littéraire que nombre de femmes ont choisi comme entrée dans l'écriture pendant des siècles, afin de se construire une subjectivité. Philippe Lejeune définit l'autobiographie comme un « récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité » (p. 14), d'où la nécessité d'un pacte. Cette définition nous paraît aujourd'hui simpliste jusqu'à un certain point surtout en ce qui touche l'écriture au féminin et si on tient compte du mélange des genres littéraires⁷. Louise Dupré voit l'autobiographie comme investie dans le monologue intérieur « où le *moi* diffracté se donne comme corps avec ses sensations,

⁶ Le dernier poème de *Plaisirs immobiles* commence sur ces mots : « Écrire, c'est embêtant, amer et décevant. / Les mots sitôt saisis / se dérobent et s'envolent » (p. 114).

⁷ Sur l'autobiographie au féminin, voir Sidonie Smith et Julia Watson (dir.) (1998) et Chloé Delaume (2010).

ses pulsions, mais aussi ses pensées, ses contradictions, ses conflits » (p. 67). Dupré associe autobiographie et poésie, comparant les deux formes à une exploration contemplative de l'enfance et aux contraintes internes qui définissent l'identité subjective. Jeu, séduction, performance de dévoilement, recherche de soi, le je se met en procès. Mais plus que de raconter une vie, accomplie ou non, l'autobiographie se présente comme un masque. Il n'est alors pas question de cacher l'original, le pseudo vrai visage sous la couverture, sinon de « faire voir » le processus par lequel on peint une passion. Le masque se donne paradoxalement comme une version privée du discours officiel, du connu. Version fabriquée, regard indiscret mais permis, perméable aux curieux, susceptible d'une interprétation familière et/ou étrangère, prônée au-delà des barricades langagières car « une écriture se fabrique dans le jaillissement du langage. Pulsation de mots qui s'alignent, se reconnaissent. » (*Plaisirs immobiles*, p. 15) Éclatement du corps de la lettre, coupures du moi, césures au milieu d'une phrase tronquée.

Thérèse Renaud publie *Une mémoire déchirée* en 1978, un peu plus de trente ans après avoir écrit son premier livre, *Les Sables du rêve*.⁸ Or, le fait qu'il lui ait fallu tout ce temps pour refaire surface sur la scène littéraire tient sans doute de certains choix mais est également révélateur d'une certaine résistance de la part de l'auteure, d'un silence, d'une absence à soi, peut-être d'un malaise face à la création, certainement d'un manque de disponibilité et d'un espace réduit. Il n'est donc pas étonnant que cette dernière, au moment où elle se replonge

⁸ *Plaisirs immobiles* fut composé entre 1966 et 1974 mais ne sera publié qu'en 1981. En outre, je ne sais si le manuscrit a été soumis à une maison d'édition et refusé auparavant.

dans l'écriture, sente le besoin de parler d'elle-même et de se remémorer le passé. D'une certaine façon, ce récit reprend sur le mode intime les motifs du *Refus global* : le rejet des valeurs traditionnelles, la critique d'une famille opprimante, la quête de la liberté, la primauté de la création artistique, l'ouverture sur un art libérateur, le rejet de l'absolutisme religieux, la transformation de l'homme et de la société, le mépris des interdits, la résistance, l'abolition de toutes les peurs contraignantes et exclusives, le refus des dogmes, la critique de la pensée bourgeoisie, la rébellion contre une culture sclérosée.

Dans son livre, Renaud fait le tour des moments fondateurs de son existence, de l'enfance à l'école (au couvent), du rôle de la famille (perte de la mère, importance du père, contact avec les sœurs, intervention d'une tante) à l'éveil social, de la découverte de l'art et des automatistes à l'exil, de l'emballement pour l'univers dramatique et le chant à la désillusion, de la maternité à la dépression. L'entêtement, la furie et la détresse caractérisent l'attitude de la narratrice. Ray Ellenwood décrit le livre comme

a de-canonization of people, objects, and events, a torn and disconnected recollection of an internal journey. The story is made up of fragments of Memory, with few precise divisions in time, impressions rather than complete pictures, or facts. (p. 309)

Finalement, le récit de vie ou l'autobiographie est également une forme d'auto-introspection qui débouche dans ce cas-ci en particulier non seulement sur l'affirmation mais également sur le commentaire philosophique. Le fait quotidien, l'événement, banal ou grandiose, les petites histoires ordinaires ne signifient rien en eux-mêmes; ils prennent tout leur sens dans le contexte d'une démarche créatrice. Ici, à plus d'une

reprise, l'élan créateur se voit bloqué dans l'expression problématique du désir. La narratrice raconte un vécu qui semble ne servir qu'à faire image. Néanmoins, c'est l'énonciation même, comme le reconnaît le lecteur, qui transforme le livre et l'auteure en paroles, en valeurs littéraires. Dire « je » dans ce cadre revient à dire « je suis », « j'existe », et je suis capable de le dire, de l'écrire. En réalité, c'est à ce moment-là que Renaud se glisse parmi les membres du groupe du *Refus global*. Gilles Lapointe parle d'entrée en peinture par le biais de l'autoportrait, au moyen duquel l'artiste se consacre (1996, p. 78). Consécration ambiguë comparable à celle de l'écrivaine retraçant la courbe autobiographique de tous ses faux pas. L'autoportrait, tout comme le masque et les traces de pas dans la neige, inscrit une certaine distance dont le langage s'accapare. Inutile alors de recenser et de cataloguer l'ensemble des faits divers qui, la plupart du temps, se situent dans la caricature et le cliché. Il suffit de voir dans le texte un processus, une manifestation, un souffle.

Au départ, la « mémoire déchirée » du titre laisse entrevoir des trous dans le récit et, sans réduire totalement l'importance du moment ou de l'événement racontés, introduit des espaces et des coupures, des non-dits qui en disent plus long que ce qu'on veut bien y lire. Ces vides révèlent le trop-plein d'amertume contenu entre les mots. Lire *Une mémoire déchirée* nous informe essentiellement sur l'importance de se souvenir et d'en parler et encore plus sur la projection du passé dans le futur.

C'est une des principales fonctions de l'autobiographique chez Renaud. Or, cette dernière a intégré dans la troisième partie de l'œuvre une conversation entre les membres du

groupe automatiste. Contre sa volonté initiale, ce sera finalement à la demande expresse de l'éditeur qu'elle accepte de faire allusion au *Refus global*, mais elle le fera sous forme d'allégorie. Au fond, il semble bien que l'autobiographie ne soit pas vraiment un discours réaliste. Renaud joue dans ses écrits sur la construction de l'image et non pas sur la reproduction fidèle, et impossible, du même et d'une figure conçue à l'avance. Curieusement, comme si elle aboutissait dans un cul-de-sac (sa propre entrevue qui précède le court dialogue de Thérèse et Fernand en témoigne), à la fin du récit, Renaud fait passer la voix du côté de Fernand Leduc. Cette chute dans la vie de l'autre fait problème puisqu'elle ne règle pas celui de l'auteure car, en dernière instance, c'est lui qui dira ce qu'est l'art, c'est lui qui évoque la jouissance artistique. En dernier lieu, pour reprendre à nouveau les mots de Ray Ellenwood :

Thérèse Renaud's writings add a completely new dimension to any superficial chronology of her life and, in fact, *Une mémoire déchirée* might be seen as a counter-weight, if not an antidote, to the kind of history represented by the very word you are reading. (p. 309)

Renaud a recours au registre autobiographique dans deux autres ouvrages : *Le Choc d'un murmure*⁹ et *Un passé recomposé*. En 1988, elle publie *Le Choc d'un murmure* dans lequel elle cherche à comprendre la relation mère-fille, l'amour et les séparations occasionnelles vécues par l'enfant comme des abandons. De la mère à la fille, le temps ramène les mêmes réalités. Ici encore, quelques épisodes décrivant la maternité comme un choc, la souffrance et la culpabilité d'une mère,

⁹ L'auteure s'y réfère en termes de roman, dénomination parfois reprise par la critique, surtout dans les comptes rendus, sans allusion spécifique au flottement des genres. En réalité, il s'agit d'une forme de narration racontée sur le mode autobiographique.

l'indifférence et l'insolence d'une fille. De quoi est fait l'amour maternel? s'interroge celle qui écrit ce drame¹⁰. Parallèlement, une prise de conscience essentielle, le retour à la mère première. Et puis un jour, la tendresse :

Malgré certains malentendus, notre relation était restée bien réelle et vivante; [...] tout un enveloppement sensuel et sensoriel qui fait cette volupté exquise entre mère et fille [...] une communication tendre, exprimée par le toucher de nos corps. (*Le Choc d'un murmure*, p. 97)

Plus tard, plaisir d'écrire dans la chambre de la fille. Trente années d'amour maternel pour faire d'une fille une femme des générations nouvelles. C'est au moyen de l'écriture que l'auteure/la femme cherche à se réconcilier avec la mère précisément à travers ce qu'elle appelle une « Chronique de notre famille maternelle, depuis son arrivée au Canada » pour qu'un héritage lui saute aux yeux et lui redonne une identité toute fraîche, celle d'une artiste. Renaud se limite encore une fois à dessiner un tableau qui sert de prétexte à une suite de considérations sur le féminin et de comparaisons sur l'éducation des filles, l'adolescence, la sexualité d'une génération à l'autre.

Ce qui a retenu notre attention dans ce « roman » qui n'en est pas un, si l'on songe à une narration en prose basée sur une intrigue imaginaire, c'est justement que le texte met en scène une prise de parole qui a très peu à voir avec ce qui s'est ou ne s'est pas passé. Ici, le personnage est l'auteure et son histoire

¹⁰ L'ouvrage d'Adrienne Rich (1986), *Of Woman Born. Motherhood as Experience and Institution*, théorise la relation mère-fille narrée par Renaud. L'étude date mais n'en demeure pas moins pertinente. Pour comprendre cette même relation dans le contexte littéraire et culturel québécois, voir Lori Saint-Martin (1999).

personnelle domine le déroulement des événements racontés. Se pourrait-il que toutes les mères se ressemblent et que toutes les filles vivent les vagues maternelles avec la même frénésie? Se pourrait-il néanmoins que Renaud parle si peu d'elle-même que le moi se perde dans l'élan collectif? Se pourrait-il qu'il ne soit question que de couches sémiotiques entre mère et fille? L'échange réside dans le cœur des mots, entre les lignes. Seule la lecture peut rétablir l'équilibre entre le vrai et le faux, le figuratif et l'abstrait, et entre les différents niveaux d'écriture pour faire écho à la petite phrase d'André Brochu : le « livre doit être lu pour la voix qui vit, et qui dit “vrai” » (p. 5).

Dans *Un passé recomposé. Deux automatistes à Paris*, Renaud préfère le terme de « témoignages » à celui d'autobiographie pour évoquer l'exil de 1946 à 1953¹¹. Texte-miroir selon l'expression de John Porter qui ajoute :

Cet ouvrage se veut avant tout le récit de l'aventure de Thérèse Renaud et de Fernand Leduc à Paris, deux êtres passionnés et passionnants, deux personnalités fortes qui se cherchent, qui explorent, qui s'étonnent, qui rencontrent... [...] C'est un livre d'horizons changeants, d'espaces à découvrir, de vie à apprivoiser. C'est une démarche à rebours, au gré de souvenirs qui réactualisent le passé avec ses rêves, ses conquêtes et ses regrets. (p. 9)

On trouvera aussi dans ce « passé recomposé », refait à la mesure du temps, des reprises et des retours sur la vie quotidienne, une série de réminiscences à fleur de peau, enfin l'acharnement de deux êtres curieux, inquiets, à la fois heureux et angoissés mais assoiffés de culture, désireux de vivre et de

¹¹ Doris Sommer a repensé le concept de témoignages rédigés par les femmes. Voir son étude « “Not just a Personal Story” : Women's *Testimonios* and the Plural Self » (1988).

survivre. On retrouvera la protagoniste trop souvent réduite au quotidien; elle tente de résorber sa frustration dans son amour du théâtre et sa passion des livres. On reçoit des amis (les Riopelle), on rencontre des écrivains (André Breton), on visite des galeries, on prépare des expositions. La vie parisienne est excitante sur tous les plans sauf que, pendant que Thérèse s'occupe de la vie domestique, Fernand peint, réfléchit, théorise, écrit des lettres sans arrêt.

La lettre s'avère le grand témoin dans ce livre. Renaud cède la parole une fois pour toutes, semble-t-il. Écrire devient le *modus vivendi* de Fernand Leduc et la transcription fidèle de ces échanges épistolaires, sinon complète, réalisée par son épouse dans cette collection qui date à peine de 2004, confère ironiquement à cette dernière un statut de secrétaire. Les lettres intégrées dans le volume se divisent de la façon suivante : 34 missives de Leduc à Borduas (dont cinq sont signées artificiellement ou pour la forme « Thérèse et Fernand » et une autre « Thérèse, Fernand, Isabelle »); 6 réponses de Borduas à Leduc (on ne sait si Borduas ne répondait pas souvent ou si Thérèse n'a pas eu accès à un plus grand nombre de lettres); 10 envois éparpillés sans continuité; un dernier groupe composé de 12 lettres de Leduc au philosophe Abellio (dont une signée Fernand et Thérèse); 4 de Thérèse au même destinataire; 8 d'Abellio à Leduc, deux autres adressées au couple.

La correspondance (presque à sens unique) entre Leduc et Borduas prend toute la place. D'une part, on prépare le manifeste, de l'autre, sa publication aura l'effet d'une bombe. Leduc se présente un peu comme un émissaire capable d'initier les membres du groupe automatiste à la culture trans-

continentale. De plus, les discussions sur le surréalisme et l'automatisme, l'art abstrait, la couleur, et les théories esthétiques, occupent le dialogue ou le monologue en question. Lorsqu'Abellio surgit dans le panorama, une complicité d'un autre ordre s'installe entre les deux hommes. Les discussions débordent du côté philosophique, et des conversations intellectuelles sur l'humanité et le travail artistique s'engagent assez régulièrement. Vincent Kaufmann s'attarde sur la formule épistolaire et en souligne l'effet de distanciation :

On écrit en l'absence de l'autre, pour s'en rapprocher. Mais, en fait, les choses ne se passent que rarement de cette façon. [...] La lettre est un principe d'éloignement bien plus que de rapprochement. Elle est productrice d'une distance : d'une distance qui, à vrai dire, n'existerait pas s'il n'y avait pas la lettre pour l'affirmer. [...] Que ce soit dans l'espace ou dans le temps, la lettre affirme, pose et produit une distance dont l'enjeu est intersubjectif. Elle éloigne l'autre en l'obligeant à prendre acte de la distance, à en accuser réception. Elle est une rupture maintenue, infiniment répétable. Là où elle devait nouer ou renouer une alliance, elle sépare toujours plus. (p. 391-392)

C'est l'enjeu de Renaud qui souhaite réduire la distance et qui ne veut surtout pas d'une rupture qui abolirait la mémoire de ce « passé recomposé ». Ces lettres ont pourtant peu à voir avec elle et ne renforcent qu'une forme d'éloignement. La distance qui s'établit dans le texte au moment où « je » devient l'autre et où l'autre ne parle qu'en son nom propre élimine jusqu'à un certain point la possibilité que l'autobiographie, ou dans ce cas-ci le témoignage, ouvre une piste efficace sur la conquête du moi. Là où l'esprit de la lettre exclut celle qui en fait la mise en pages, il ne reste plus qu'à en faire un livre qui condense deux passés bien différents présentés sous un même jour.

La traversée du langage

C'est ailleurs (*Plaisirs immobiles*, 1981; *Subterfuge et sortilège*, 1988; *Jardins d'éclats*, 1990), là où les titres semblent s'éloigner de l'autobiographique, qu'on sent le conte, le poème ou le récit permettre un glissement de la langue. Le sujet s'y intègre naturellement, dirait-on. L'auteure s'amuse avec les mots et les images. Au milieu d'une abondante gente féline, elle refuse de donner sa langue au chat. Elle fabule et ne fait plus semblant de raconter sa vie par l'entremise du regard de l'autre. Jeter un coup d'œil sur la feuille, c'est alors déjà se faire une idée de ce qu'on a à (se) dire. Le retour en arrière prend tout son sens pourvu qu'on y loge à la bonne adresse.

Plaisirs immobiles est accompagné de quatre dessins de Raymonde Godin qui se situent nettement en dehors de la représentation ou de la figuration en ce qu'ils couvrent deux pages de taches noires sur fond blanc qui pourraient être faites autant à la plume qu'au pinceau. Les dessins sont similaires et constituent un mouvement, un ensemble de lignes abstraites qui tendent à créer ici et là sur la feuille un nœud plus marqué, une épaisseur, un éboulis, qui accentuent les espaces verticaux entre des échafaudages de plans (comme des lettres) noirs. Ces dessins, en apparence complètement détachés du texte de Renaud, créent tout de même un effet de sens lié aux motifs de celui-ci. Ainsi, on retrouve dans ce recueil cinq récits, une dizaine de poèmes et quelques petites proses que l'auteure nomme « poésies du tendre amour ». Le penchant autobiographique qui caractérise les livres antérieurs de Renaud qu'on pourrait croire moins transparent dans ces lignes n'en réapparaît pas moins sous la plume de l'écrivaine.

Dans un premier temps, ces récits mettent en scène un désir de faire littérature, à la fois contenu dans le mouvement saccadé de l'écriture, la fuite dans le langage, la création comme geste d'affirmation de soi, le retour aux origines, enfin la thématique de la défaite, de la rupture et de la solitude, auxquels les dessins choisis renvoient bien que ce soit sans intention de référence, comme l'auteure le précise au sujet de ses récits. Le premier texte intitulé « Écriture » marque le ton de la collection; il appartient précisément à la séduction du langage et au geste d'une main cherchant à « poursuivre, rejoindre ce moment où le langage devient écriture » (p. 11). Ainsi, pour écrire, il convient d'« Être distant, mais à l'intérieur comme le peintre qui regarde le tableau se fabriquer », d'« Être cette source qui cherche la face du récit » (p. 12), d'« Écrire au gré des divers mondes qui demandent vie... » (p. 13) afin de s'inventer des mots, une histoire sans queue ni tête, une écriture qui « se fabrique dans le jaillissement du langage. Pulsation de mots qui s'alignent, se reconnaissent » (p. 15) car « ce langage sera le regard de ce qu'elle est » (p. 16). Renaud pense donc son écriture en termes de regard et de plasticité, d'un langage « dénué de sens lorsqu'il ne puise qu'en lui-même, énigmatique dans sa complexité, irrévérencieux à reconnaître l'outrage porté contre lui » (p. 18), mais dans lequel le « moi » demeure profondément inscrit.

Écrire sur la création, contempler, s'amuser du mélange des lettres. L'absence ou le revirement du sens, c'est bien sûr la défaire, l'origine, la continuité, le « qui suis-je ? » transformé en « je suis » (p. 22), enfin des histoires de rien, une béance remplie de signes. « Histoire de métempsychose ou aimez-vous les chats ? » place le passage du chat au cœur des hiéroglyphes, ou dessins, dont le sens échappe à l'observateur. Les courts

récits qui suivent, sortes de vignettes ou d'ébauches, évoquent le trouble, la faille, la fêlure, la langue, la voix, le son, concentrés dans le motif de l'errance exploré dans le dernier récit caractérisé par le questionnement qui nie toute linéarité, l'ordre du discours en quelque sorte. Le dialogue amorcé se transforme à nouveau en lettre, une lettre qui sert à « Copier sa vie sur cette sculpture changeante que sont nos corps », un « mouvement qui se compose, se décompose » (p. 92), le vacarme et le silence des mots.

Dans *Subterfuges et sortilèges*, Thérèse Renaud reprend ses histoires de chats et de couples. Dans la dernière partie toutefois, « Histoire de chez-nous », l'auteure revient sur le sujet de la descendance; elle situe son récit au milieu du XIX^e siècle et raconte à travers la relation mère-fille la situation des femmes à l'époque. Elle brosse un tableau utopique du vécu de ces femmes de l'époque prises dans le rêve et l'étouffement. Parallèlement, se dessine dans la société d'alors un mouvement de libération vite étouffé par le clergé. Le réalisme et l'aspect folklorique du récit (renforcé par le mot « chez-nous ») de même que la reconnaissance de la mère font écho, en sens inverse, au *Choc du murmure* bien que Renaud y ait développé essentiellement le rapport avec sa fille¹². Il est évident que l'auteure sent le besoin de faire un retour sur le passé pour définir le lieu d'où elle parle, d'où la fragmentation et l'éclatement des genres et des styles.

¹² Un commentaire plus élaboré, de nature comparative, permettrait de lier héritage et présent dans le contexte autobiographique global de l'œuvre, ce que l'accès à des documents inédits (lettres de l'auteure ou autres) facilitera sans doute dans le futur.

Quant aux *Jardins d'éclats*, l'écrivaine y chante sur le mode lyrique, et parfois avec une touche de romantisme, dans une trentaine de poèmes, le pays, la liberté, l'art, l'amour, le corps, le père, l'héritage, l'ailleurs. Ici encore, elle revient sur les pionnières d'antan, ces femmes qui ont fécondé la terre et façonné le pays, femmes seules, déshérités, illuminées, courageuses : « Ici, les femmes, connaissent leur histoire / Vigilantes, énergiques / Leur conquête / ne saurait être vaine » (p. 60). Encore une fois, le poème interroge le flottement du langage qui seul permet de fusionner l'art et le texte : « Existe-t-il ce lieu de rencontre / où l'écart devient langage, association, / vivante métamorphose? » (p. 53). Ce lieu réside, il n'y pas de doute à lire Thérèse Renaud, dans le musée :

RÉCAPITULONS... et / ces vases de Chine / ces statues étrusques / ces angelots... et l'incongruité de / cette vénus au pubis / si lisse... / Que même y toucher / est indispensable! / Et ce tableau, chef-d'œuvre innommable / paraphrasant les nuits au sommeil léger. (p. 23)

Les points de suspension suggèrent qu'il y a toujours plus à voir que ce que l'on voit de la même manière que le mot sous-entend plus que ce qu'il dit.

Lire Thérèse Renaud permet de découvrir une femme audacieuse et tenace et, à travers elle, un Québec fort éloigné de nous, mystifié par l'oubli, l'ignorance et la crainte. La « grande noirceur » a longtemps marqué l'imaginaire des enfants de la Révolution tranquille et Thérèse Renaud replonge ses lecteurs et lectrices dans l'histoire d'un avant qui parfois existe encore. Les écluses se sont fermées et seule la littérature parvient à les ouvrir. En ce temps-là, au temps du *Refus global*, il y avait des femmes qui ont su regarder autour d'elles et danser, chanter, dessiner, peindre, écrire, parmi des hommes, qui, eux, agissaient depuis

longtemps. Le savoir se déclinait au féminin selon certaines et l'heure de la révolte et de la transformation radicale d'une société répressive passait par l'art et par la parole de ces femmes. L'écriture de Thérèse Renaud est une écriture qui se cherche, tout comme la femme qui commence à écrire, et qui annonce une modernité encore timide mais combien ambitieuse. Écrire, c'est imaginer de nouvelles identités que l'exil intérieur et extérieur ne se fatigue jamais d'inventer. « Écrire, c'est embêtant, amer et décevant. / Les mots sitôt saisis / se dérobent et s'envolent » (*Plaisirs immobiles*, p. 114). Thérèse Renaud nous en donne de multiples exemples dans ses écrits. Il faut les lire pour constater que l'héritage auquel nous appartenons n'a pas de frontières. De l'intime à la vie publique, du Québec à la France, nous sommes tous un et multiple. La démarche de Thérèse Renaud sous-entend un apprentissage constant de la parole. Son cheminement passe par la reconnaissance de soi et du rôle qu'on lui attribuait à tort ou à raison. Si, comme beaucoup de femmes, elle a cru bon de parler d'elle-même afin de saisir le monde qui l'entourait et les frontières flottantes de l'art et la littérature, c'est en fin de compte pour se distancer de ce moi afin de mieux le retrouver dans son écriture, essentiellement de nature intimiste.

Bibliographie

- ARBOUR, Rose-Marie (1994), « Identification de l'avant-garde et identité de l'artiste », *RACAR*, vol. 21, nos 1-2, p. 7-20.
- BEAUDET, André (1981), *La Désespérante Expérience Borduas*, Montréal, Les Herbes rouges.
- BERGEZ, Daniel (2006), *Littérature et peinture*, Paris, A. Colin.

- BOISCLAIR, Isabelle (2004), *Ouvrir la voie/x. Le processus constitutif d'un sous-champ littéraire et féministe au Québec (1960-1990)*, Québec, Nota bene.
- BORDUAS, Paul-Émile (1969), « Projections libérantes », dans le numéro spécial sur « Les automatistes », *La Barre du jour*, n^{os} 17-20, p. 5-43.
- (1977), *Refus global & Projections libérantes*, Montréal, Parti Pris.
- BROCHU, André (1978), « Présentation », dans Thérèse Renaud, *Une mémoire déchirée*, Montréal, HMH, p. 3-5.
- COLLECTIF CLIO (1982), *L'Histoire des femmes au Québec depuis quatre siècles*, Montréal, Quinze, coll. « Idéelles ».
- DELAUME, Chloé (2010), *La Règle du Je. Autofiction : un essai*, Paris, PUF, coll. « Travaux pratiques ».
- DUMONT, Micheline et Louise TOUPIN (2003), *La Pensée féministe au Québec. Anthologie (1900-1985)*, Montréal, Remue-ménage.
- DUPRÉ, Louise (1989), *Stratégies du vertige : trois poètes : Nicole Brossard, Madeleine Gagnon, France Théoret*, Montréal, Remue-ménage, coll. « Itinéraires féministes ».
- FERRON, Marcelle (1996), *L'Esquisse d'une mémoire*, Michel Brûlé (éd.), Montréal, Les Intouchables.
- ELLENWOOD, Ray (1992), *EGREGORE. A History of the Montréal Automatist Movement*, Toronto, Exile.
- GAUVREAU, Claude (1996), *Écrits sur l'art*, Gilles Lapointe (éd.), Montréal, L'Hexagone.
- GIRARD, Marie-Claire (1988), « Cris, chuchotements et murmures », *Le Devoir*, 24 décembre, p. D-1, D-6.
- HAECK, Philippe et Claire SAVARY (1976), « Le Rire de la Reine (notes sur *les Sables du rêve* de Thérèse Renaud) », *Voix et Images*, vol. 2, n^o 1, p. 13-19.

- KAUFMANN, Vincent (1986), « Relations épistolaires. De Flaubert à Artaud », *Poétique*, n° 68, p. 387-404.
- LACAN, Jacques (1973), « La ligne et la lumière », *Le Séminaire, Livre XI*, Paris, Seuil, coll. « Le champ freudien », p. 85-96.
- LAMOUREUX, Johanne (2001), « Relecture interdisciplinaire de la modernité plastique au Québec ou les effets de l'art contemporain », *L'Art insituable de l'in situ et autres sites*, Montréal, Centre de diffusion 3D, coll. « Lieudit », p. 179-192.
- LAPOINTE, Gilles (1996), *L'Envol des signes : Borduas et ses lettres*, Montréal, CÉTUQ/Fides, coll. « Nouvelles études québécoises ».
- (2004), « *Refus global* au seuil de l'âge classique : autour de quelques lectures contemporaines du manifeste », dans Ginette Michaud et Élisabeth Nardout-Lafarge (dir.), *Constructions de la modernité au Québec*, Montréal, Lanctôt, p. 89-105.
- LEDUC, Fernand (1981), *Vers les îles de lumière : Écrits (1942-1980)*, André Beaudet (éd.), Montréal, Hurtubise HMH, coll. « Cahiers du Québec/Collection Textes et Documents littéraires ».
- LEJEUNE, Philippe (1975), *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, coll. « Poétique ».
- LUPIEN, Jocelyne (2002), « Identité, espace et territorialité dans l'art actuel », dans Pierre Ouellet, Simon Harel, Jocelyne Lupien et Alexis Nouss (dir.), *Identités narratives. Mémoire et perception*, Québec, Presses de l'Université Laval, p. 239-251.
- PORTER, John R. (2004), « Le passé par tous les temps » [Préface], dans Thérèse Renaud, *Un passé recomposé. Deux automatistes à Paris. Témoignages 1946-1953*, Québec, Nota bene, p. 7-13.

- POTVIN, Claudine (2005), « Flirting with the Museum Narrative : from *Picture Theory* to *Hier* », dans Louise Forsyth (dir.), *Nicole Brossard. Essays on Her Works*, Toronto/Buffalo/Chicago/Lancaster, UK, Guernica, coll. « Writers Series », p. 101-122.
- (2010), « L'épaisseur de l'art : art et écriture chez France Daigle », dans Monika Boehringer, Kirsty Bell et Hans R. Runte (dir.), *Entre textes et images. Constructions identitaires en Acadie et au Québec*, Moncton, Institut d'études canadiennes/Université de Moncton, coll. « Pascal-Poirier », p. 207-220.
- RENAUD, Thérèse (1975 [1946]), *Les Sables du rêve*, Montréal, Les Herbes rouges, coll. « Les Herbes rouges ».
- (1978), *Une mémoire déchirée*, Montréal, HMH, coll. « L'arbre ».
- (1981), *Plaisirs immobiles*, Saint-Lambert, Éditions du Noroît.
- (1988a), *Le Choc d'un murmure*, Montréal, Québec Amérique, coll. « Littérature d'Amérique ».
- (1988b), *Subterfuge et sortilège*, Montréal, Triptyque.
- (1990), *Jardins d'éclats*, Trois-Rivières, Écrits des Forges.
- (1993), « Étrangère et Québécoise », *Liberté*, n° 210, p. 58-62.
- (2004), *Un passé recomposé. Deux automatistes à Paris. Témoignages 1946-1953*, John Porter (éd.), Québec, Nota bene.
- RICH, Adrienne (1986), *Of Woman Born. Motherhood as Experience and Institution*, New York/London, Norton.
- SAINT-MARTIN, Lori (1999), *Le Nom de la mère. Mères, filles et écriture dans la littérature québécoise au féminin*, Québec, Nota bene, coll. « Essais critiques ».
- SMART, Patricia (1998), *Les Femmes du Refus global*, Montréal, Boréal.

SMITH, Sidonie et Julia WATSON (dir.) (1998), *Women, Autobiography, Theory. A Reader*, Madison, University of Wisconsin Press, coll. « Wisconsin Studies in American Autobiography ».

SOMMER, Doris (1988), « “Not just a Personal Story” : Women’s *Testimonios* and the Plural Self », dans Bella Brodzki et Celeste Schenck (dir.), *Life Lines: Theorizing Women’s Autobiography*, Ithaca, Cornell University Press, p. 107-130.

Résumé

Thérèse Renaud est une des sept femmes signataires du *Refus global*. Seule écrivaine parmi ces artistes des arts visuels, celle-ci retrace dans ses écrits de nature autobiographique le cheminement d’une femme aux prises avec la tradition, la famille, la maternité et le désir et la nécessité de changement. Déchirée entre la vie et l’art, le privé et le public, la mémoire et l’aventure artistique, Renaud explore dans ses écrits l’expérience féminine, l’évolution intérieure d’une part et la culture québécoise de l’autre. Cette étude propose donc une (re)lecture de l’ensemble des fictions de l’auteure qui tiendra compte de son esthétique et de son positionnement/réception dans l’institution.

Abstract

Thérèse Renaud is one of the seven women who signed the famous manifesto *Refus global*. Only writer among these artists, Renaud paints in her autobiographical prose a woman at grips with tradition, family, education, motherhood, and necessity of change. Divided between life and art, private and public, Renaud explores in her writings a woman’s self rethinking her

Quebec culture. She examined a feminine subject in a social context centered on a collective discourse. Through a new reading of the author's work, this essay intends to define the relation of the writer to art, her identity and her positioning within the aesthetic institution.

Aliénation et altérité : la construction identitaire dans *Aliss* de Patrick Senécal

Clotilde LANDAIS
Université de Pepperdine

En littérature contemporaine, comme en sociologie, en anthropologie, en psychanalyse ou en philosophie, la critique porte une attention particulière à des notions qui recourent, toutes, la problématique de la construction identitaire : écritures migrantes, marginalité, différence, altérité ou encore aliénation. Cependant, la question de la construction de l'Autre en littérature repose encore fréquemment sur des stéréotypes sociaux, issus des mouvements de décolonisation et de migration. Pour cette raison, l'Autre est personnifié dans nombre de textes appartenant aux « littératures de l'altérité » sous les traits inquiétants d'un étranger, d'un vagabond ou

encore d'un fou. Cependant, cette vision est réductrice, car elle ignore ce que Julia Kristeva, dans son essai intitulé *Étrangers à nous-mêmes* (1988), définit comme la nécessaire acceptation de l'étranger en nous-mêmes (p. 9). Dans son roman fantastique *Aliss*, l'auteur québécois Patrick Senécal s'attache à cette question à partir de l'altérité double -- c'est-à-dire à la fois objective et subjective -- d'une adolescente. En effet, comme le souligne Janet Paterson dans *Figures de l'Autre dans le roman québécois*, « [...] tout personnage fictif -- comme tout être humain -- peut se voir attribuer (ou s'attribuer soi-même) un statut d'altérité » (p. 17). Si le genre fantastique n'appartient pas de façon consensuelle aux littératures de l'altérité, l'Autre en est paradoxalement le motif majeur, comme le relève la définition que donne Roger Caillois du fantastique :

La démarche essentielle du fantastique est l'apparition : ce qui ne peut pas arriver et qui se produit pourtant, en un point et à un instant précis, au cœur d'un univers parfaitement repéré et d'où on estimait le mystère à jamais banni. Tout semble comme aujourd'hui et comme hier : tranquille, banal, sans rien d'insolite, et voici que lentement s'insinue ou que soudain se déploie l'inadmissible. (p. 7)

Cet inadmissible est généralement le fait d'un Autre par excellence, le monstre -- diable, vampire, fantôme, loup-garou, pour ne reprendre que quelques-uns des thèmes du genre énumérés par Caillois (p. 19-21). Dans *Aliss*, l'Autre n'est en aucun cas un monstre surnaturel, mais nous verrons que l'inscription du roman dans le genre fantastique renforce le propos de l'auteur sur l'altérité. Par ailleurs, bien que l'Autre de Senécal n'entre pas non plus dans les stéréotypes sociaux évoqués précédemment, la réflexion menée par l'auteur sur une altérité objective et subjective s'inscrit pourtant dans la

continuité des littératures dites de l'altérité et de leurs théories, comme nous allons le voir dans cet article.

La définition de l'altérité sur laquelle nous baserons notre étude est celle qui part de la dualité inhérente au concept telle que relevée par François Hartog :

Dire l'autre, c'est le poser comme différent, c'est poser qu'il y a deux termes a et b et que a n'est pas b [...]. Mais la différence ne devient intéressante qu'à partir du moment où a et b entrent dans un même système. (p. 225)

Le système auquel fait référence Hartog correspond à ce qu'Éric Landowski dans *Présences de l'autre* appelle le « groupe de référence » (p. 45-86). En effet, pour qu'un individu soit stigmatisé comme Autre, il faut une base de comparaison avec une norme. Cette norme est en général posée par un groupe majoritaire qui s'appuie sur ses propres codes sociaux et paramètres pour différencier, voire exclure l'Autre. Par exemple, dans le roman réaliste français du XIX^e siècle, comme dans la société qu'il souhaitait refléter, le groupe de référence est constitué d'hommes blancs, occidentaux, hétérosexuels, de culture judéo-chrétienne, et toute personne présentant des traits constitutifs distincts de ce groupe — y compris les femmes — est alors identifiée comme Autre dans la narration (Schehr, 2003, p. x). Par ailleurs, dans la mesure où ce sont les valeurs décrites dans l'énonciation qui marquent la normalité du groupe de référence, celle-ci est nécessairement contextuelle, tout comme l'altérité qui en résulte. Ainsi, par le biais de stratégies narratives, des textes littéraires peuvent jouer sur l'existence de plusieurs groupes normatifs, et donc sur une altérité subjective parallèle à une altérité objective. C'est le cas du roman *Aliss* de Patrick Senécal, où l'héroïne passe d'une communauté à une autre en quête de son identité.

Réécriture des contes de Lewis Carroll *Alice's Adventures in Wonderland* et *Through the Looking-Glass and What Alice Found There*, *Aliss* de Patrick Senécal offre un traitement littéraire original de l'altérité : en effet, nous verrons dans un premier temps que l'héroïne se construit un sentiment d'altérité à l'égard d'un groupe de référence avec lequel elle ne présente cependant aucun trait distinctif pertinent. Mais, bien qu'infondé, ce sentiment d'altérité amène l'héroïne à s'attacher à un second groupe de référence dont l'existence est possible grâce à l'inscription du récit dans le genre fantastique. Nous nous appliquerons donc, dans un deuxième temps, à montrer que ce second groupe est objectivement Autre, marginal, et que l'attitude de l'héroïne envers lui relève de l'aliénation. Enfin, dans un troisième temps, nous nous pencherons sur l'incapacité de l'héroïne à s'intégrer à ce second groupe de référence, ce qui la renvoie par là même à son statut d'Autre. Cependant, loin d'être un échec, nous verrons que ce passage par une altérité objective est nécessaire à la construction identitaire de l'héroïne.

D'un groupe de référence à l'Autre

Aliss présente une adolescente québécoise vivant dans la banlieue bourgeoise de Montréal, d'où elle est originaire. S'appuyant sur les mécanismes du récit réaliste, la narration désigne l'entourage direct de l'héroïne comme groupe de référence du roman. Les parents, amis et professeurs de l'héroïne appartiennent en effet à la population majoritaire du Québec, à savoir des individus blancs de langue française, hétérosexuels et de culture judéo-chrétienne. Les premières

pages du roman, sous forme de témoignages des représentants de ce groupe, indiquent que l'héroïne y est ancrée : Alice/Aliss, narratrice autodiégétique du récit, est une Québécoise de souche qui évolue dans un milieu aisé et suit des cours au Cégep. Bien qu'un peu rebelle, elle est bonne élève, comme le souligne son petit ami, issu du même groupe :

Le genre de fille qui n'a pas peur de s'affirmer. Rebelle, mais pas conne. On s'est parlé durant le party de mi-session pis... on sort ensemble depuis ce temps-là. Ça fait presque deux mois. C'est une fille studieuse, qui vient d'une famille riche, mais elle est pas *straight* pour autant... Pis cultivée! Elle lit beaucoup, écoute toutes sortes de musiques, toutes sortes de films... même des films européens! (p. 2-3)

Ainsi, contrairement aux récits traditionnels de l'altérité mettant en scène un vagabond ou un étranger, l'héroïne de Senécal ne présente aucun trait pertinent la distinguant de la norme posée par le groupe de référence. Bien qu'elle soit qualifiée à plusieurs reprises de « rebelle » ou de « contestataire » (p. 4) par ses proches, ces traits sont neutralisés dans le discours par une appartenance non ambiguë au milieu intellectuel du groupe normatif. Ceci est notamment souligné par le fait qu'elle est « studieuse », « cultivée » et ouverte à différentes cultures. La présentation qui est faite de l'héroïne par les représentants du groupe de référence du roman ne la situe donc absolument pas comme Autre.

Pourtant, l'adolescente traverse une crise identitaire telle que cela engendre en elle un sentiment d'altérité suffisant pour qu'elle quitte le domicile parental :

Je leur ai dit que je me posais plein de questions, depuis quelque temps, que je réfléchissais beaucoup. [...] Je leur ai dit que je les aimais, que j'aimais mes amis, que j'haïssais pas non plus la vie que je menais, mais [...] qu'il fallait que je connaisse

autre chose. Parce qu'il y a d'autres choses, je le sais. D'autres possibilités de vie, d'autres moyens d'envisager l'existence. Je veux expérimenter l'ailleurs, aller au bout de moi-même. Qu'est-ce qui existe, à l'extérieur de la famille, des amis et de l'école? Et surtout, qu'est-ce qui existe en dehors des conventions? En dehors des règles? En dehors du conformisme? (p. 8)

Ce passage souligne de façon significative les attributs du groupe de référence tels que définis par Landowski : la famille, les amis et l'institution scolaire sont mis en parallèle avec les conventions, les règles établies par le cercle en question. Si l'héroïne reconnaît se sentir bien au sein de ce groupe, elle est également curieuse de tester ses limites et celles de la société; elle souhaite sortir du « conformisme » imposé par son milieu social, vivre « autre chose » :

L'altérité peut [...] impliquer une construction de la part d'un sujet à l'égard d'un groupe de référence. Dans ce cas, c'est l'individu qui tient à se distinguer du groupe de référence auquel il ne veut pas appartenir, c'est lui ou elle qui marque sa différence de traits pertinents. (Paterson, 2004, p. 26-27)

Ainsi, sans raison apparente, l'héroïne se construit subjectivement comme Autre au sein de son groupe de référence. Elle cherche alors un second groupe normatif auquel s'identifier, et cette quête d'un nouveau groupe de référence se fait par l'expérimentation de ce qu'Aliss appelle « l'ailleurs » (p. 8). Or, comme le relève l'ensemble des théories de l'altérité, le changement d'espace, le franchissement d'une frontière est capital pour la construction de l'altérité d'un personnage. Cependant, l'héroïne du roman éponyme ne cherche nullement à quitter son pays, ni même sa ville; comme les figures traditionnelles de l'altérité, elle souhaite s'affranchir de sa famille (Kristeva, 1988, p.13), mais sans l'exil radical qui

accompagne généralement cette libération; elle ne souhaite que traverser le fleuve. Toutefois, par le jeu du fantastique, ce franchissement de frontière prend une dimension similaire à celle d'un exil: tout comme dans le premier conte de Carroll, *Alice's Adventures in Wonderland*, la migrance ontologique de l'héroïne est signifiée dans la narration par le franchissement d'un tunnel — celui du métro, ce qui établit immédiatement un parallèle avec l'univers de Carroll : « Je tente quand même de deviner le nom de la station, malgré le peu de lettres encore visibles : W D R D. » (Senécal, 2000, p. 26) Comme l'héroïne de Carroll, celle de Senécal est bel et bien coupée de son monde. En effet, le fantastique transporte l'adolescente dans un espace-temps parallèle à celui du groupe de référence du roman. Elle y est retenue contre sa volonté, car seul le métro peut lui permettre de retourner dans son monde (p. 165), symbolisé par le pont Jacques-Cartier qu'elle voit du Wonderland, mais elle ne pourra le reprendre qu'une fois sa quête identitaire achevée (p. 514). Cette proximité apparente avec le groupe de référence du roman ne limite donc en rien l'expérience de l'altérité que vit l'héroïne, car, grâce au fantastique, le Wonderland constitue une « spatialité distincte de celle du groupe de référence » (Paterson, 2004, p. 29). Le fait que l'héroïne se trouve dans une situation réelle d'exil, comme dans les littératures traditionnelles de l'altérité, l'empêche de renoncer à sa quête identitaire lorsque les premières difficultés surgissent (p. 169) et la condamne à vivre l'expérience jusqu'au bout, à « aller au bout [d'elle]-même » (p. 8).

Ainsi, l'héroïne du roman éponyme est menée par ses questions existentielles à un univers clos, un monde parallèle dans lequel les personnages imaginés par Lewis Carroll se sont transformés en criminels en fuite et déviants sexuels (Landais,

2009) : Charles — l’auteur —, est un mathématicien pédophile (p. 277); la reine de Cœur, devenue la reine Rouge, est une meurtrière récidiviste (p. 424-427); la Duchesse, sous le nom d’Andromaque, est la prostituée la plus en vue du quartier (p. 188); quant au Chapelier et au Lièvre de Mars, les personnages les plus excentriques de Carroll, ils se retrouvent sous les traits de Chair et Bone, des tortionnaires au service de la souveraine (p. 305). Dans la mesure où la formation discursive de l’Autre repose sur des stéréotypes sociaux (Paterson, 2004, p. 20), de telles caractéristiques, même dans un texte fantastique, construisent narrativement les habitants du Wonderland comme des figures de l’Autre : l’onomastique tout d’abord, qui renvoie soit à la violence corporelle, comme le duo Chair et Bone, soit à la laideur physique, comme Verrue : « Sa face a été labourée par tous les tracteurs du monde. Il y a tellement de rides que j’ai peine à distinguer sa bouche fermée. Son nez est long et pendant, une masse de chair vide » (p. 46); les valeurs négatives qui leur sont attribuées par le texte ensuite, comme leur comportement dénué de tout tabou ou leur absence de morale : « Y a pas de place pour [une] morale [ici]! Y a pas de place pour la philosophie, pour l’homme meilleur, pour comprendre qui on est! » (p. 505); les traits langagiers de certains habitants du quartier enfin, comme les nombreux « sacres » et expressions québécoises populaires de la reine ou les alexandrins d’Andromaque, qui placent ces personnages en dehors du groupe de référence du roman, au français plus conventionnel et soutenu, et font vivre à Aliss l’expérience langagière de l’altérité :

— Bon, c’est pas impossible que j’tte prenne sous mon aile,
Comme ça, tout habillée, tu m’as l’air assez belle. [...]

J'approuve en silence, fascinée par sa façon de parler, partagée entre le fou rire et l'admiration. [...]

— Quel âge que t'as, au juste? Vingt et un? Vingt-deux ans?

T'as l'air jeune : un bon point. Ça, ça plaît aux clients.

C'est incroyable, elle parle vraiment comme ça naturellement!

(p. 186)

Cependant, si les personnages pervertis de Carroll représentent l'Autre aux yeux du groupe de référence du roman, au sein du Wonderland, ces marginaux sont le groupe de référence.

L'aliénation ou le refus de reconnaître une altérité objective

Isolés dans leur univers clos grâce à l'inscription du roman dans le fantastique, les habitants du Wonderland ont fondé une société qui leur est propre et ont élu une souveraine qui prend à cœur ses devoirs envers son peuple, comme l'illustre le passage suivant :

[L]a Reine pointe un doigt fatal vers Mario et hurle :

— Pis pour avoir voulu défier ce pouvoir, je te condamne, Mario, à mourir par les mains du peuple! Ce peuple qui est pas victime de mon pouvoir, mais qui en profite! [...] *Meurs maintenant!*

Nouveau délire de joie dans mon dos. [...] Même si la planche sur laquelle est attaché Mario me fait dos, je vois les dizaines de fléchettes voler vers elle, lancées avec rage et euphorie [...] et les dards volent toujours, et les cris, et les applaudissements [...]. (p. 506)

La reine Rouge règne donc sur le quartier; elle en établit les codes sociaux et les paramètres, qui sont acceptés par la population, comme en attestent le lancement euphorique de fléchettes et les applaudissements. Or, comme nous l'avons

signalé précédemment, toute altérité est variable et tributaire d'un processus de construction idéologique (Paterson, 2004, p. 27). Ainsi, bien que les habitants du Wonderland représentent l'Autre aux yeux du groupe de référence du roman, ils forment parallèlement un ensemble qui est construit narrativement comme groupe de référence au sein de ce quartier isolé par le fantastique.

Aussi, si l'on confronte les traits constitutifs des deux groupes de référence présents dans le roman de Senécal, il apparaît que l'héroïne est bien construite comme Autre par rapport aux habitants du Wonderland. Cependant, en quête d'expérimentation, à la recherche de ce qui existe « en dehors des conventions » (Senécal, 2000, p. 8), Aliss se force à oublier ses valeurs et son éducation, et tente d'adhérer à la mentalité du lieu :

Mais c'est interdit, des shows comme ça, non? La police doit pas être au courant certain!
En tout cas, interdit ou non, faut avouer que c'est quand même pas désagréable...
Je ricane. Je commence à pogner le *beat*, on dirait. C'est bon, ça. Très bon! (p. 93)

Un tel raisonnement chez l'héroïne montre qu'elle refuse de se sentir Autre dans ce quartier qui correspond à ce qu'elle croit chercher. Cependant, en niant que le comportement des habitants du quartier la choque, l'héroïne entre dans un processus d'aliénation.

L'aliénation se définit généralement comme le fait de devenir étranger à soi-même au profit de forces supérieures. L'aliénation de l'héroïne à ceux qu'elle considère comme constitutifs de son groupe de référence se lit alors dans tous ses efforts d'intégration : le changement d'orthographe de son nom

tout d'abord (p. 35); ensuite, l'adoption d'un style vestimentaire plus conforme au quartier (p. 76); et enfin, l'abandon, une à une, de ses valeurs, au fil de sa « libération » sexuelle. Ce processus rejoint ce que Julia Kristeva considère comme une conséquence de l'exil :

S'arracher à sa famille, à sa langue, à son pays, pour venir se poser ailleurs, est une audace qu'accompagne une frénésie sexuelle : plus d'interdit, tout est possible. Peu importe si le passage de la frontière est suivi d'une débauche ou, au contraire, d'un repli peureux. Toujours l'exil implique une explosion de l'ancien corps, un poudroiement. (p. 47)

Cette dialectique de la frontière, que nous avons déjà mentionnée à l'occasion du déplacement spatial inhérent à la notion d'altérité, est clairement liée dans le roman à celle de la libération sexuelle recherchée par Aliss et ce, à travers le personnage de Verrue :

Pour aller au bout de soi-même, il faut franchir plusieurs étapes... Chaque étape est une frontière qui nous amène un peu plus loin. Il s'agit de découvrir quelle frontière nous arrêtera... C'est cette frontière qui nous révélera à nous-mêmes. (p. 72)

Ce passage souligne que chaque étape de la libération sexuelle de l'héroïne, dont découle cette « explosion de l'ancien corps » mentionnée par Kristeva, est perçue par Aliss comme le franchissement d'une frontière vers l'intégration. La première frontière franchie est celle d'un rapport sans protection (p. 105-108). La deuxième est celle des drogues dures. Aliss consommait des drogues douces avant son arrivée au Wonderland (p. 3), mais elle est assez sceptique quant aux pilules. Cependant, après son expérience sexuelle et forte de sa lecture de *Ainsi parlait Zarathoustra*, elle fait taire ses inquiétudes :

Je [...] tombe sur les deux petits flacons de pilules, les Micros et les Macros.

Je les regarde longuement.

De la drogue chimique. Que je connais pas.

J'ouvre le flacon de Micros. Prends une pilule. L'étudie avec attention, comme si je m'attendais à trouver la liste des ingrédients inscrite dessus.

J'ai peur comme c'est pas possible. Et cette peur m'excite au plus haut point.

La vertu dans l'action, hein, mon Nietzsche?

J'avale la Micro. Gloup. (p. 110)

Les phrases courtes de ce passage reflètent l'hésitation de l'héroïne, une hésitation nourrie par tout ce qu'elle a pu lire ou entendre sur les drogues dures. Mais une fois encore, elle a décidé de s'intégrer et de faire « comme tout le monde », quel que soit le prix de cette décision. Les railleries de Verrue et les citations de Nietzsche ont raison de son inquiétude. Le franchissement de cette deuxième frontière lui permet d'aller plus avant dans sa libération sexuelle, puisqu'elle commence à travailler comme strip-teaseuse au club d'Andromaque. La dernière frontière franchie par Aliss, devenue dépendante de la drogue, est la prostitution. La libération sexuelle de l'héroïne est donc achevée, tout comme l'explosion de son ancien corps qui résulte de cette frénésie sexuelle, mais cela n'a pu se faire que sous l'emprise de la drogue. Cette nécessité pour Aliss de se droguer afin de se libérer de ses inhibitions révèle un écart entre son moi réel et celui qu'elle souhaite projeter. Cet écart est par ailleurs signifié dans la narration par la « petite voix » qui se fait entendre avant chaque franchissement de frontière :

— Agenouille-toi! qu'il souffle.

[...] *Non!* fait une petite voix en moi. *Non, pas ça, quand même!*

À ma grande surprise, je m'agenouille. [...] Je reste à genoux. Je fais rien, je dis rien, je bouge pas, passive et fascinée. Fascinée par ça, fascinée par moi-même en personne. (p. 105-108)

Cette voix est celle de la vraie Alice, et son intervention souligne la répression de son identité réelle que s'impose l'héroïne dans l'espoir d'être assimilée par ce groupe de référence. Par le décalage qu'elle induit entre les actes de l'héroïne et son vrai moi, la « petite voix » signale donc l'aliénation de l'héroïne.

Ce décalage est également signifié dans la fascination qu'Aliss éprouve pour elle-même, pour cette Autre qui se prête à des actes dont elle ne se serait jamais cru capable. En effet, l'Autre est source de fascination car, comme le souligne Janet Paterson :

[C]'est au-delà des systèmes visibles d'opposition, qui régissent la construction de l'Autre, que réside fréquemment la puissance signifiante de l'altérité. Basé sur un rapport oppositionnel, le discours a beau multiplier les stratégies de mise en différence entre le soi et l'Autre, il a beau insister sur l'écart qui les sépare, quelque part dans le texte une vérité se fait entendre : ce qui s'oppose se relie par la force même de la logique binaire. [...] L'Autre en soi, le soi en l'Autre, voilà ce qui régit en réalité la relation identité/altérité dans ses aspects les plus menaçants [...] ou idéalisants [...]. (p. 38)

Par le biais du fantastique, l'incarnation de cet Autre en soi est possible. En effet, bien qu'elle ne l'identifie pas alors comme tel, l'héroïne en a conscience dès son arrivée au Wonderland :

Ah! Tiens, il y a quelqu'un de l'autre côté, presque au bout du quai, là-bas. Une fille. Habillée d'un bustier et d'une jupe courte. Elle a l'air dans un sale état. Ses vêtements sont en lambeaux et ses cheveux anarchiques. Des cheveux bruns et longs, comme les miens. Je me demande même si je ne perçois pas des traces de sang sur son visage et ses jambes. Elle est assise, ou plutôt écrasée sur un banc. Elle semble à peu près de ma grandeur. Le même âge que moi, ou à peu près...

[...] Je ne la distingue pas parfaitement, mais on dirait vraiment que...

[...] Il faut que j'en aie le cœur net! [...] Mais voilà que le métro arrive de l'autre côté et me cache la fille. Je me mets à courir. Il faut au moins que je la voie à travers la vitre du wagon! [...]

Un peu essoufflée, je finis par hausser les épaules. Bon. Tant pis. J'imagine que si je l'avais vue de près, la ressemblance aurait été moins frappante... (p. 22-23)

Grâce au fantastique et à une distorsion temporelle, l'héroïne voit donc son double et son futur. Comme en atteste ce passage, son corps porte les traces de l'exil, de l'« explosion de [son] ancien corps ». Ainsi, c'est bien son Autre en soi qu'Aliss découvre à travers son aliénation au groupe de référence du Wonderland, et le fantastique permet une représentation physique de ce dédoublement qui « signale la division primordiale : c'est-à-dire la coexistence du conscient et de l'inconscient. » (Delvaux, 1995, p. 490) C'est cet Autre en soi qui, par le biais des drogues dures, fait taire le conscient de l'héroïne :

— Écoute, Verrue, je voulais te dire : j'ai été engagée comme danseuse chez Andromaque. Je commence à soir. [...] Pourtant, l'audition a été un... C'était un désastre, vraiment. J'étais humiliée, gênée, je me trouvais pourrie, pis... [...] mais je sais que je peux le faire. Avec de la Macro, je le peux... Ça me libère, tu comprends?

— Ça te libère de quoi? [...]

— Ça me libère... de moi... de mon ancien moi [...]. (p. 206)

Ce passage révèle que, par l'action de l'Autre en soi, l'aliénation de l'héroïne au groupe de référence est désormais totale. Loin de voir comme un signe d'aliénation la nécessité de se droguer pour danser nue puis se prostituer, Aliss perçoit sa capacité à « faire comme tout le monde » comme une libération. La « petite voix » de sa conscience ne peut désormais plus

s'exprimer pour souligner le décalage entre les valeurs de l'adolescente et celles des habitants du quartier. Cependant, l'action de son Autre en soi empêche également l'héroïne de se rendre compte que, malgré tous ses efforts, elle n'est pas pour autant acceptée au Wonderland. Ainsi, alors qu'elle franchit une à une lesdites frontières, croyant s'intégrer, les autres membres de la communauté voient son statut d'Autre s'affirmer.

Échec de l'assimilation et victoire de l'identité

C'est le rôle de la reine d'apprendre à l'héroïne que ses tentatives pour être assimilée ont échoué. En effet, c'est elle qui organise les épreuves auxquelles se soumet (à son insu) l'héroïne, dans le but de la guider dans sa quête identitaire (Landaïs, 2008) :

— Je voulais que tu voies tout, que tu vives toutes les étapes, jusqu'au viol final! Parce qu'évidemment je le savais que t'oserais pas tuer Mickey et Minnie! [...] Sais-tu pourquoi? [...] Parce que je savais que t'étais pas faite pour vivre ici! Que t'étais pas des nôtres! (p. 501)

Ainsi, bien que l'héroïne, en aliénant son identité, fasse son possible pour être acceptée par ce groupe comme l'une des leurs, les habitants du Wonderland l'objectivent comme Autre. Cette altérité objective de l'héroïne est révélée lors de l'épreuve finale, qui consiste en une exécution et qui provoque un sursaut des valeurs auxquelles croit l'héroïne. L'interdiction de tuer est si fortement ancrée en elle que même la combinaison « drogue-vengeance-aliénation » ne peut la lui faire oublier. Or, c'est précisément parce que l'héroïne aliène son identité à son Autre

en soi, parce qu'elle veut être ce qu'elle n'est pas, qu'elle est exclue du quartier :

— Toi, ce que t'as fait depuis ton arrivée ici, l'as-tu fait vraiment par conviction? Te sentais-tu toujours authentique? Non! Tu l'as fait parce que tu *croyais* qu'il fallait faire *ça* pour être libre, tu voulais t'en convaincre! [...] Ton Nietzsche a pourtant dit une phrase importante : "Deviens ce que tu es!" En venant ici, t'es pas devenue ce que tu es fondamentalement, Aliss : t'as tenté de devenir *ce que tu n'es pas!*(p. 503)

Ce passage renvoie à ce que Julia Kristeva appelle « le paradoxe du comédien » : « [...] multipliant les masques et les "faux selfs", il n'est jamais tout à fait vrai ni tout à fait faux » (p. 18). Aliss tente de dissimuler son vrai moi, mais les habitants du Wonderland perçoivent la superficialité de son comportement et la démasquent. Cependant, ce passage souligne également le fait que le refus du groupe d'assimiler l'héroïne ne se place pas dans la logique de ce que Landowski appelle un « discours d'exclusion », dans la mesure où il ne procède pas « d'un geste explicitement passionnel tendant à la négation de l'Autre en tant que tel » (p. 22). Contrairement à la réaction de nombreux groupes de référence face à l'altérité, la population du Wonderland ne craint pas Aliss. Elle est Autre, au sens où elle représente la société que ces marginaux ont fuie, mais elle ne les menace pas car elle ne renvoie à aucune « face cachée de [leur] identité » (Kristeva, 1988, p. 9). Pour cette raison, leur attitude est plutôt celle d'adjuvants. Certes, leur aide peut paraître paradoxale, puisqu'ils la poussent à se droguer et à se prostituer; malgré tout, il s'agit pour les habitants du quartier de guider l'héroïne dans sa quête identitaire, de l'aider à se construire en opposition à cet Autre qu'ils savent constituer par rapport au groupe de référence du roman. En effet, comme le souligne Éric Landowski, la mise en

avant de l'écart qui existe entre l'Autre et le groupe normatif provoque généralement une prise de conscience identitaire de la part de l'Autre :

[U]n sujet ne peut au fond se saisir lui-même en tant que « Je », ou que « Nous », que négativement, par opposition à un « Autre » qu'il lui faut alors construire comme figure antithétique afin de pouvoir se poser lui-même, comme son contraire. [...] Pour fonder sa propre certitude d'être Soi, la seule chose qui importe, la seule « vérité » dont il lui faille s'assurer, c'est que l'Autre est « autre », et qu'il l'est catégoriquement. (p. 40)

La connaissance de soi passe donc par celle de l'Autre. C'est-à-dire que l'Autre construit son identité en négatif de celle du groupe de référence. C'est en ce sens que la reine présente les épreuves successives à l'héroïne, afin de mettre en évidence tout ce qui oppose l'adolescente aux habitants du quartier. L'héroïne doit ainsi comprendre qu'ils sont « Autres » par rapport à elle et qu'elle appartient au groupe de référence du roman. C'est la raison pour laquelle la reine souligne que les valeurs « de l'amour, du respect, de l'entraide » (p. 500) auxquelles l'héroïne croit, mais qu'elle s'est efforcée de faire taire lors de son aliénation, n'ont pas cours dans le quartier. Contrairement à elle, les habitants du quartier et leur reine savent qui ils sont et l'acceptent :

Un tonnerre d'applaudissement explose derrière moi et tous se mettent à scander *Vive la Reine Rouge! Vive la Reine Rouge!* Je les regarde, abasourdie. Dans leurs cris, sur leurs visages, il y a cette certitude absolue, cette assurance indicible, cette parfaite conscience de ce qu'ils sont! Et, surtout, de ce qu'ils *ne sont pas!* (p. 506)

L'énonciation autodiégétique reflète ici la prise de conscience de son altérité par l'héroïne par rapport à ce groupe,

ce qui achève par là même sa construction identitaire. Comme le lui dit la reine, elle est « parfaitement... normale » (p. 508) et a sa place dans le groupe de référence du roman :

— [L]es gens comme toi sont prévus dans la société de là-bas. Ils sont, si on veut, le Parti de l'opposition qui contribue au fonctionnement du système, parce que, tout en brassant de la merde, ils s'intègrent. Les gens comme toi veulent changer la formule. Pourtant, ils font partie de l'équation. (p. 507)

Aliss peut donc retourner au sein du groupe de référence du roman, représenté par ses parents, amis et professeurs. Son sentiment d'altérité, qui s'était manifesté en l'absence de tout trait différentiel et qui l'avait conduite à aliéner son identité en faveur d'une altérité objective, disparaît, comme le souligne Julia Kristeva : « [...] l'étranger commence lorsque surgit la conscience de ma différence et s'achève lorsque nous nous reconnaissons tous étrangers, rebelles aux liens et aux communautés » (p. 9). La reconnaissance de son altérité objective au sein du groupe de référence du Wonderland permet en effet à l'héroïne de s'accepter pleinement — y compris la part d'Autre en soi — et de rejoindre le groupe de référence du roman. Elle sait désormais qu'elle n'y est pas Autre, mais qu'elle est simplement *différente* — sans contenu spécifique, contrairement à l'altérité :

[Ê]tre soi-même, ce n'est pas seulement être, ou s'affirmer, « autre que l'Autre ». C'est en même temps un peu plus que cela. Au minimum, c'est aussi, tout bêtement, « exister » (plutôt que ne pas être) [...]. C'est « vivre » en donnant, s'il se peut, un sens à ce que l'on fait de sa propre vie ou, à défaut, en tentant de comprendre ce que « la vie » elle-même fait de nous. (Landowski, 1997, p. 41)

« Vivre » et trouver un sens à sa vie correspondent à ce que souhaitait découvrir l'héroïne en quittant le groupe de

référence du roman pour « expérimenter l'ailleurs, aller au bout d'[elle]-même » (Senécal, 2000, p. 8). Mais grâce à son expérience d'une altérité objective, elle a également appris à être elle-même et à s'accepter.

Conclusion

Aliss décrit le processus par lequel un personnage hors de tout stéréotype social se construit une altérité subjective, tout en niant une altérité objective à laquelle il s'aliène. Le roman présente donc un processus de construction identitaire à la fois romanesque et philosophique, au sens donné par Paul Ricœur (1990), car l'héroïne forme sa propre identité par rapport à autrui. Par le jeu entre deux groupes de référence, Patrick Senécal montre que si l'altérité relève bien d'un processus de construction idéologique (Paterson, 2004, p. 27), elle s'avère toutefois nécessaire à la constitution d'une identité. De plus, même subjective, l'altérité peut conduire un sujet à une aliénation aussi totale qu'une altérité objective. Senécal prolonge par là même les définitions classiques de l'altérité en littérature, tout en confirmant l'aspect postmoderne de l'interrogation en la matière relevée par Jean-François Lyotard (1979) en insérant cette réflexion, non dans un métarécit, mais dans une littérature dite de marge, le fantastique.

Bibliographie

CAILLOIS, Roger (1966), *Anthologie du fantastique 1*, Paris, Gallimard.

- CARROLL, Lewis (1960 [1865 et 1871]), *The Annotated Alice: Alice's Adventures in Wonderland and Through the Looking-Glass and What Alice Found There*, Martin GARDNER (éd.), Harmondsworth, Penguin.
- DELVAUX, Martine (1995), « Le Moi et l'A/autre : subjectivité divisée et unité culturelle », *Revue canadienne de littérature comparée*, vol. 22, n°s 3-4, p. 487-500.
- HARTOG, François (1980), *Le Miroir d'Hérodote. Essai sur la représentation de l'autre*, Paris, Gallimard.
- KRISTEVA, Julia (1988), *Étrangers à nous-mêmes*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais ».
- LANDAIS, Clotilde (2008), « Aliss de Patrick Senécal : le corps violenté comme représentation métatextuelle », dans Julie Delorme et Claudia Labrosse (dir.), « Écriture du corps, corps de l'écriture », *@analyses*, p. 20-34.
- LANDAIS, Clotilde (2009), « L'hypertextualité comme révélateur d'identité dans Aliss de Patrick Senécal », *Clair-Obscur*, vol. 5, p. 50-61.
- LANDOWSKI, Éric (1997), *Présences de l'Autre. Essais de socio-sémiotique II*, Paris, Presses universitaires de France.
- LYOTARD, Jean-François (1979), *La Condition postmoderne*, Paris, Minuit, coll. « Critique ».
- PATERSON, Janet (2004), *Figures de l'Autre dans le roman québécois*, Québec, Nota Bene, coll. « Littérature(s) ».
- RICÉUR, Paul (1997 [1990]), *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais ».
- SCHEHR, Lawrence R. (2003), *Figures of Alterity: French Realism and Its Others*, Stanford, Stanford University Press.
- SENÉCAL, Patrick (2000), *Aliss*, Québec, Alire, coll. « Fantastique ».

Résumé

Le roman *Aliss* de l'auteur québécois Patrick Senécal décrit le processus par lequel un personnage hors de tout stéréotype social se construit une altérité subjective, tout en niant une altérité objective à laquelle il s'aliène. En inscrivant son texte dans le genre fantastique et par un jeu entre deux groupes de référence, Senécal montre que, si l'altérité relève bien d'une construction idéologique, elle s'avère nécessaire à la constitution d'une identité. De plus, même subjective, l'altérité peut conduire le sujet à une aliénation aussi totale que celle suscitée par une altérité objective.

Abstract

Quebec writer Patrick Senécal's novel, *Aliss*, depicts the subjective alterity towards a normative group constructed by a character standing apart from all social stereotypes, while denying an objective alterity towards a second group. Through this play between two normative groups and resorting to fantastic fiction techniques, Senécal signifies that if alterity is indeed an ideological figure, it is necessary to create one's identity. Moreover, even a subjectively constructed feeling of alterity can lead a subject to an alienation as total as the one caused by an objective alterity.

L'image de la maison qui brûle : figures du temps dans quelques romans d'expression française du Canada

Jean Morency
Université de Moncton

Je le vois comme si c'était maintenant,
Quand ils venaient brûler ma maison;
Chantant leurs vilaines chansons,
Tenant leurs torches dans leurs vilaines mains;
Dans le Nord Canadien.
(Zachary Richard, « Dans le Nord Canadien »)

Le rapport au temps dans les romans d'expression française du Canada s'exprime dans un contexte particulier, caractérisé par une relation souvent difficile avec l'altérité : comment en effet « devenir Soi avec les autres » quand justement l'Autre semble

vous dénier le droit d'exister dans l'espace et dans le temps? Inscrits dans un vaste territoire et issus de communautés fragiles, souvent privées de traces du passé et de lieux de mémoire, les romans franco-canadiens prennent forme dans un milieu où les figures du temps sont suspectes, tenues à distance, pour ne pas dire malmenées, non seulement par l'Autre majoritaire, mais aussi par le Moi minoritaire. Symptomatiques d'une américanité qui s'impose souvent avec brutalité et qui ne correspond pas à un choix librement consenti par les individus, les romans acadiens, franco-ontariens et franco-manitobains entretiennent ainsi avec les figures du temps une relation problématique et paradoxale, partagés qu'ils sont entre la nécessité de préserver une certaine mémoire liée à l'identité, d'une part, et la méfiance ressentie à l'égard de l'Histoire officielle, méfiance qui se conjugue à la tentation de s'affranchir du passé collectif, d'autre part. Ceci s'avère particulièrement vrai dans le contexte de la postmodernité, marqué par l'individualisme et la subjectivité, ainsi que par le rejet des grands récits collectifs. Dans le texte qui suit, je me propose d'étudier cette relation avec le temps (ainsi qu'avec l'altérité) en m'appuyant sur une image qu'on peut qualifier de récurrente, celle de la maison qui brûle, image présente dans l'extrait de Zachary Richard cité en exergue et dans certains romans publiés à la fin du XX^e siècle, principalement dans *Histoire de la maison qui brûle* (1985) de France Daigle et *L'Obomsawin* (1987) de Daniel Poliquin, mais aussi dans *Un vent se lève qui éparpille* (1999) de Jean-Marc Dalpé et *Le Coulonneux* (1998) de Simone Chaput. Cette image de la maison qui brûle me semble symbolique en effet d'un certain rapport au temps et à l'altérité, qui se manifeste autant sur les berges indécises de la Petitcodiac que sur les rives de la rivière Rouge

et dans les espaces évanescents du Nord ontarien. Dans tous ces lieux où affleurent péniblement les traces et les reliquats de la présence française et où s'impose de façon implacable le modèle socioculturel nord-américain — qui tend justement à occulter ces traces et ces reliquats —, une conscience singulière du temps se fait jour, conscience perceptible dans les romans de Daigle, Poliquin, Dalpé et Chaput. Mais pour bien saisir les tenants et aboutissants de cette image de la maison qui brûle, il importe tout d'abord de faire un détour inattendu dans le temps pour remonter jusqu'à un roman de Lionel Groulx publié en 1932, *Au Cap Blomidon*, roman qui s'avère emblématique du phénomène qui fait l'objet de cette étude¹.

Un petit voyage dans le temps

Dans *Au Cap Blomidon*, qu'on peut qualifier de roman de politique-fiction, l'abbé Groulx s'est plu à imaginer la reconquête de l'Acadie perdue par un descendant des déportés de 1755 qui, contre toute attente, quitte la province de Québec pour aller s'établir en Nouvelle-Écosse dans le but de reprendre possession de la terre de ses ancêtres. Pour écrire son roman, l'abbé Groulx s'est inspiré d'un voyage qu'il avait fait dans les provinces maritimes en 1915, mais il s'est aussi documenté de façon systématique, consultant de nombreux ouvrages consacrés à la déportation des Acadiens, dont le monumental essai d'Émile Lauvrière, *La tragédie d'un peuple*, publié à Paris

¹ Sur la question de la mémoire au Canada français, on pourra consulter les études regroupées dans Anne Gilbert, Michel Bock et Joseph Yvon Thériault (dir.) (2009), *Entre lieux et mémoire. L'inscription de la francophonie canadienne dans la durée*.

en 1922². Dans ce livre, l'historien français insiste sur les affres du Grand Dérangement, en s'indignant du sort fait aux déportés, qui ont vu leurs familles séparées et leurs maisons incendiées. Le premier tome de *La tragédie d'un peuple* se clôt d'ailleurs sur une vision apocalyptique des villages acadiens livrés à l'élément destructeur :

Sous les yeux de ces survivants, pendant six jours, sévit donc l'incendie; pendant six jours flambèrent une à une toutes les maisons de bois des riants villages acadiens qu'avait fait surgir l'allègre labeur de quatre générations. Quand les vents d'hiver eurent disséminé les lourdes volutes de fumée et les cendres épaisses de ce « colossal » incendie, il ne régna plus dans le noir désert que le silence, il ne resta plus [...] que les puits peut-être empoisonnés, [...] les cheminées noircies, les digues apparemment inutiles, et les saules qui dans la tristesse des lieux semblaient pleurer le deuil d'une nation anéantie. Les derniers Acadiens, qui, parqués sur la rive, purent de leurs yeux épouvantés contempler l'horrible conflagration, durent alors comprendre ce que valaient les promesses anglaises, l'honneur britannique [...] Au pays de leurs ancêtres, il n'y avait plus de foyer pour eux; ils n'avaient plus de patrie. Sans retourner la tête, ils devaient s'embarquer pour l'inconnu, fuir à jamais.³ (p. 500-501)

Cette image des maisons qui brûlent détermine, dans *Au Cap Blomidon*, tout un champ sémantique construit autour du motif des ruines éparses et des traces évanescentes du passé. Dans l'Acadie perdue de Lionel Groulx, l'apocalypse a eu lieu et il ne reste presque plus rien du temps passé. Si on fait

² Consulter à ce sujet l'article de Stéphane Stapinski (1993), « L'intégration d'un document historique à un récit de fiction : l'exemple d'*Au cap Blomidon* de Lionel Groulx ».

³ Émile Lauvrière, *La tragédie d'un peuple*, tome 1, Paris, Bossard, 1922, p. 500-501. Il convient de noter au passage que cette image de la maison qui brûle est aussi évoquée avec force dans *Les anciens Canadiens* (1864) de Philippe Aubert de Gaspé père.

abstraction du discours historiographique et de la tradition orale, dont la nature immatérielle symbolise bien le fait que la mémoire collective est toujours menacée d'anéantissement, l'Acadie perdue ne subsiste que de façon extrêmement fragile et ténue, sous la forme de quelques débris du passé, comme en témoigne bien l'extrait suivant :

— Et ce pauvre chaulage, demande Paul, c'est tout ce qui reste de mes vieux parents?

— Des tiens, des miens, comme de tous les autres. Nos gens une fois capturés et expulsés, les Anglais, la torche à la main, se mettent à brûler et à détruire. Les granges, les maisons, l'église de Saint-Joseph des Canards, tout y passe. [...] Ce qui reste des Acadiens, reprend Jean, qu'une grande tristesse envahit, regarde, tu l'as sous les yeux : quelques caves béantes, de vieux saules, le long des anciennes routes; là-bas, à la Grand'Prée, le vieux puits, la brimbale, quelques pierres de la vieille église et la croix du cimetière. Des ruines, encore des ruines, des souvenirs qui pleurent, puis ces terres, ces vergers, ces grandes digues qui ont fait la fortune des bourreaux. (p. 86-87)

Par une cruelle ironie, cette Acadie des origines est devenue un véritable jardin d'Éden et se trouve décrite comme un « vaste verger ininterrompu » (p. 78) : « Partout les arbres ployaient sous le fardeau des beaux fruits, tassés et inclinés comme des grappes géantes. Un arôme aux mille senteurs flottait dans l'air » (p. 78). Paradoxalement, ce lieu presque intemporel est travaillé par les signes de la modernité, qu'il s'agisse des bâtiments de ferme, de la machinerie agricole et surtout de l'automobile, omniprésente dans le paysage. Dans une étude consacrée au roman québécois des années 1930, Klaus-Dieter Ertler a bien noté cette importance, pour le moins inattendue, de l'automobile dans *Au Cap Blomidon* :

Avec ce roman de 1932, nous nous trouvons face à la situation paradoxale d'un discours agriculturiste, national et catholique,

qui intègre sans la moindre résistance l'avalanche discursive propre à la modernité, et ce, avant tout, par le biais de l'automobile. Le texte forme ainsi un conglomérat discursif dont les contradictions dépassent les normes enthymématiques de la société québécoise de l'époque. (p. 536)

Puisant sans distinction dans les rêveries édéniques, les projections utopiques, les visions apocalyptiques et le spectacle de la vie moderne, le roman de Lionel Groulx prend ainsi la forme d'une œuvre composite, qui entretient un rapport original avec les figures du temps. En un sens, *Au Cap Blomidon* ne s'avère pas seulement emblématique, mais aussi programmatique des romans qui seront publiés dans son sillage. Certes, loin de moi l'idée de faire du roman de l'abbé Groulx une œuvre qui aurait servi de modèle pour les romanciers issus du Canada francophone. Toujours est-il qu'*Au Cap Blomidon* me semble mettre en place plusieurs des éléments temporels qui vont bientôt structurer les romans écrits en français à l'extérieur du Québec. Ce roman met ainsi en lumière la nécessité vitale, dans le contexte d'une Amérique française en voie de modernisation, mais de plus en plus fragmentée et engagée sur le chemin de la dissolution, de conjuguer certaines visions, actuelles ou prospectives, avec les signes de l'affleurement du passé et les fragments éparpillés de la mémoire collective. C'est d'ailleurs pourquoi l'action du roman de Lionel Groulx se déroule dans un espace où se côtoient deux types de temporalités, le temps sacralisé des origines et le temps profane de la vie moderne, qui en viennent à se télescoper violemment.

Ce télescopage des temps s'avère d'ailleurs une caractéristique importante de plusieurs romans écrits en français à l'extérieur du Québec. Les romans de France Daigle et

de Jean Babineau, par exemple, juxtaposent des temporalités qui s'entrechoquent, comme dans *Pas pire*, de Daigle, où les « temps hypermodernes », pour reprendre l'expression de Gilles Lipovetsky, sont mis en relation étroite et constante avec le temps des origines, comme dans les descriptions qui sont faites de la mise en valeur de la rivière Petitcodiac par la famille Irving. Il en va de même dans *Gîte*, de Babineau, où l'expression de la modernité la plus radicale côtoie la réflexion qui y est menée sur l'exploration généalogique. C'est ce que Lipovetsky nomme le présent paradoxal, « un présent qui ne cesse d'exhumer et de "redécouvrir" le passé » (p. 123). Dans le contexte nord-américain, ce télescopage des temporalités s'exprime toutefois selon une logique particulière, à laquelle sont hautement sensibles les collectivités minoritaires, sur lesquelles s'exercent des pressions qui les incitent souvent à faire table rase du passé, notamment du passé collectif, considéré comme folklorique voire ethnique, et de s'ouvrir du même coup à un futur déréalisé, désinvesti collectivement. Tirillés entre une mémoire en lambeaux, faite de bribes et de signes fugaces, et la valorisation d'un futur hypostasié, les romans canadiens de langue française touchent ainsi de près à la sensibilité littéraire états-unienne et même américaine au sens large, qui a tendance à s'inscrire pour sa part dans une société « sans mémoire », pour reprendre l'expression de Lucien Sfez (p. 21). Dans *La nostalgie des origines*, l'historien des religions Mircea Eliade avançait d'ailleurs l'hypothèse que « [l]a découverte et la colonisation du Nouveau Monde ont eu lieu sous le signe de l'eschatologie » (p. 167), en mentionnant notamment l'exemple d'un conte fantastique de Nathaniel Hawthorne, intitulé « Earth's Holocaust » (1844), qui propose

la vision d'un feu de joie cosmique qui détruit la pompe héraldique des anciennes familles aristocratiques, les robes et les sceptres de la royauté et autres symboles d'une vieille institution, ainsi, pour finir, que la totalité de la littérature et de la philosophie européennes. (*Ibid.*, p. 185)

Cette image de l'holocauste surdétermine ainsi celle de la maison qui brûle, magistralement illustrée dans les œuvres d'Émile Lauvrière et de Lionel Groulx.

Retour vers le futur

Par un singulier retour des choses, il appartient à la romancière France Daigle d'avoir réactivé, à cinquante ans de distance, l'image forte qui avait tant frappé l'imagination des deux historiens, dans son roman intitulé *Histoire de la maison qui brûle*, sous-titré *Vaguement suivi d'un dernier regard sur la maison qui brûle*. En dépit de sa modernité certaine et de sa composition extrêmement savante et recherchée, le roman de France Daigle est hanté à son tour par l'image centrale de la maison qui brûle et habité de toutes parts par le texte d'Émile Lauvrière. De façon pour le moins inusitée, le narrateur du récit premier cherche en effet à envoyer par la poste des provisions à nul autre que l'auteur de *La tragédie d'un peuple* :

Je me dirigeais tranquillement vers la maison de la poste où prendre les trois formulaires pour envoyer des colis outre-Atlantique. Je préparais une boîte de vivres pour Émile Lauvrière qui vivait pauvrement à Paris. (p.18)

La présence de l'historien est ainsi intimement liée à l'histoire de la maison qui brûle. En fait, c'est sa propre histoire de la déportation qui prend valeur de modèle paradigmatique dans l'histoire racontée dans le roman de France Daigle; elle

forme même quelques-uns des « mantras » qui ponctuent le cours de ce dernier :

La tragédie d'un peuple. Om. (p. 19)

Cette page du manuscrit acadien selon laquelle les martyrs emportèrent comme suprême vision de la patrie les sanglantes lueurs d'un incendie qui dévorait granges, maisons, églises. Om. (p. 49)

À l'instar d'*Au Cap Blomidon, Histoire de la maison qui brûle* met en scène différentes temporalités, qui s'entrechoquent mais aussi qui se superposent, à un point tel qu'elles en viennent presque à se confondre. De façon significative, l'histoire de la maison qui brûle prend place en 1953, une date qui renvoie simultanément à la naissance de France Daigle et à la publication du *Degré zéro de l'écriture*, de Roland Barthes, date providentielle, si on veut, qui formera par ailleurs le cadre d'un roman subséquent de l'auteure racontant sa venue à l'écriture, roman intitulé *1953. Chronique d'une naissance annoncée*. Dans *Histoire de la maison qui brûle*, on assiste à la répétition générale de cette naissance annoncée au moyen d'un récit emboîté dans le récit premier qui raconte justement une histoire en train de se faire, de venir progressivement à l'existence, tout en se confondant avec celle qui lui sert de modèle. Cette histoire est racontée par le même narrateur qui, en route pour la maison de la poste, s'est arrêté pour observer une femme qui restait assise, sans bouger, sur une petite place. On apprend bientôt que cette femme, avec ses deux enfants, a survécu à l'incendie de sa maison, à l'exemple des Acadiens décrits par Lauvrière, et que, comme eux, elle y a jeté un dernier regard, avant que la demeure ne soit entièrement consumée : « Pour cette femme, la maison brûle toujours, n'a jamais cessé de brûler. Les flammes y sont prises de partout et jamais elle ne

voit l'image finale de la consommation » (p. 92). Cette histoire (sans fin) de la maison qui brûle nous permet de saisir la relation très intime que le passé, aussi fugace soit-il, entretient avec le présent. Le dernier regard sur la maison qui brûle renvoie bien sûr au dernier regard de Loth sur les villes détruites de Sodome et Gomorrhe, regard frappé d'interdit et pourtant figé à jamais sur un monde en train d'être anéanti par le feu du ciel. À cet égard, la succession des premiers mantras composant le roman de France Daigle s'avère symptomatique d'une conception du temps liée à l'abolition des distances, que ce soit entre le passé et le présent ou entre le sujet et son objet. Voici comment se lisent les cinq premiers mantras :

Au fond de moi, de l'autre côté de la rue, une femme est assise par terre les jambes croisées, le dos droit, les yeux fermés. Om. (p. 9)

Elle ne bouge pas, n'a pas bougé depuis que je la regarde. Om. (p. 11)

Entre elle et moi il n'y a que le temps qui passe. Om. (p. 13)

Entendre au loin qu'une charpente veut céder. Om. (p. 15)

Le temps n'est qu'un symbole. Om. (p. 17)

La contemplation de l'objet, situé simultanément à l'intérieur et à l'extérieur du sujet, mais de façon encore plus singulière de l'autre côté du temps (« Entre elle et moi il n'y a que le temps qui passe »), contribue à l'abolition de cet écart tant spatial que temporel (« Le temps n'est qu'un symbole »). En conséquence de quoi, faut-il s'étonner que l'histoire de la maison qui brûle renvoie, une fois de plus, au livre de Lauvrière, dont le titre forme d'ailleurs le sixième mantra du roman : « *La tragédie d'un peuple*. Om » (p. 19).

Dans *L'Obomsawin* de Daniel Poliquin, la tragédie d'un peuple fait place à la destinée d'une petite ville du nord-ouest ontarien, Sioux Junction, qui est en voie d'être abandonnée par ses derniers habitants. Figuration de l'éphémère, cette ville champignon, fondée au XIX^e siècle par un Canadien français du nom de Charlemagne Ferron et par un immigrant d'origine ukrainienne ayant troqué son patronyme pour celui de Byron Miles, est littéralement en voie de disparaître, tant d'un point de vue géographique que mémoriel, comme en témoigne l'extrait suivant :

La ville n'existe à peu près plus. Il n'y a qu'à regarder les cartes touristiques de l'Ontario : Sioux Junction n'y apparaît nulle part. Quand la ville a fermé, au gré de la demande du bois et du fer, on a cessé de s'y intéresser. Il faut consulter les relevés topographiques du ministère fédéral des Mines pour se rappeler que la ville a encore un nom. À part ça, rien. Un cœur de pomme oublié. (p. 25)

La meilleure façon de retracer l'histoire de la ville serait de recourir aux toiles peintes autrefois par l'enfant prodigue de la ville, Thomas Christophe Obomsawin, un peintre métis connu dans le monde entier et qui descendait en droite ligne d'un des fondateurs de cette ville, encore qu'il soit impossible de dire lequel. Mais voilà : Thomas Christophe Obomsawin est accusé d'avoir mis le feu à sa maison, qui abritait justement les précieuses toiles, et, par conséquent, une part essentielle de la mémoire de Sioux Junction, mémoire qui est désormais inaccessible : « Mais il ne reste plus rien de la maison. Sauf des cendres et les souvenirs de quelques témoins oculaires » (p. 26). L'image de la maison qui brûle se manifeste ainsi de nouveau, bien que ce soit dans un contexte tout à fait différent. Cette fois, l'auteur de l'incendie serait le protagoniste lui-même, ce qui en soi s'avère révélateur d'un nouveau rapport au passé

et à la mémoire, plus proche de l'imaginaire américain et de son désir inconscient de faire table rase du passé. Il est dit en effet que Thomas Obomsawin détestait ses tableaux historiques, pour la raison qu'il est impossible de représenter le passé, si ce n'est avec les yeux du présent : « On ne peut jamais peindre l'Histoire pure, c'est toujours soi-même et son temps que l'on représente » (p. 113). C'est pourquoi le peintre aurait mis le feu à ses toiles en les aspergeant d'essence, « surtout la grande murale historique » (p. 144); l'incendie de la maison ne serait que le résultat de cet acte visant symboliquement à l'éradication du passé, du moins tel qu'il est représenté :

Ce sont les tableaux qui ont pris feu les premiers, pas de doute là-dessus. Le reste de la maison, surtout faite de rondins, a brûlé au ras en moins d'une heure. On voyait la lueur de l'incendie à des kilomètres à la ronde. [...] Tout ce qu'on sait de manière certaine à propos du rôle d'Obom, c'est qu'il se tenait devant l'incendie sans rien dire, la face noircie. (p. 144)

Ce regard du peintre sur la maison qui brûle rappelle celui des Acadiens déportés décrits par Émile Lauvrière; mais il évoque encore mieux celui de la femme présente dans le roman de France Daigle, un regard curieusement dégagé du passé et comme affranchi du temps :

Il était difficile de lire l'expression sur le visage de la femme à ce moment-là. C'était une expression qui nous est méconnue, une expression de neutralité qui se rapproche justement du *om*. (1985, p. 100)

Pour en revenir au roman de Daniel Poliquin, on apprend par ailleurs que c'est le biographe du peintre, surnommé le Déprimé, qui lui a proposé de mettre le feu à la maison, dans le but d'éviter que celle-ci soit transformée en un musée qui lui serait dédié, et surtout pour mettre fin à la formidable imposture entourant la carrière de Thomas Obomsawin, ce

peintre célèbre de par le monde mais qui n'est même pas l'auteur d'une bonne moitié de ses tableaux. C'est pour mettre un terme à cette imposture que le Déprimé suggère à l'Obomsawin d'incendier sa maison :

Regarde ce qu'on va faire : on y aller toé deux, pis on va mettre le feu dedans. Comme ça, plus de mensonge, pour toi et moi. Après, on pourra vivre honnêtement et faire autre chose. Viens-tu? On va effacer ton passé pis le mien en même temps. Y a rien comme un bon feu pour ça. (p. 176)

De façon significative, Thomas Obomsawin va passer les derniers jours de sa vie assis sur un banc d'église, sur le bord de la Wicked Sarah, la rivière qui traverse Sioux Junction et qui fait contrepoids, sur le plan symbolique, à l'image de la maison qui brûle. C'est là que, délesté enfin d'un passé factice mais aussi délivré du futur, il peut renouer avec l'odeur de l'eau, une odeur qui le renvoie à ses propres origines, à sa jeunesse et à ses premières amours. Pour l'Obomsawin, l'odeur de l'eau est l'odeur même de la vie, et le roman suggère qu'elle permet d'accéder au nirvana, un peu comme dans le *Siddharta* de Herman Hesse, un roman qui se termine lui aussi au bord d'une rivière, ce qui nous ramène au « om » inlassablement répété dans le roman de France Daigle. Le roman de Daniel Poliquin se termine d'ailleurs ainsi : « L'Obomsawin. Mort. Célèbre. Immortel » (p. 185). *Obom*, pourrait-on ajouter. De l'image de la maison qui brûle à celle de l'eau qui renvoie aux origines, le roman met ainsi en scène la question des rapports avec le temps passé, d'autant plus que le destin qui est réservé à Sioux Junction est d'être englouti sous les eaux, en raison de la construction projetée d'un barrage sur la rivière. La consommation de l'Histoire et l'engloutissement des traces du passé se trouvent ainsi au centre du roman de Daniel Poliquin.

Précisons par ailleurs que dans le contexte franco-ontarien, l'image de la maison qui brûle se trouve parfois investie de façon positive, ce qui tranche avec le contexte acadien, où la même image figure la catastrophe originelle. Le motif de l'incendie régénérateur traduit en effet un rapport au temps qui s'avère moins chargé de lourdeur historique qu'empreint d'une certaine légèreté, fût-elle insoutenable, et cela même si l'incendie en question devait se propager à l'univers entier, comme il est suggéré par ailleurs dans *Un vent se lève qui éparpille*, de Jean Marc Dalpé, au moment où un feu de forêt menace une petite ville du nord ontarien. Or, ce feu de forêt aurait été allumé par le protagoniste même du roman, dans un mouvement de révolte contre le destin :

et quand Marcel avait entendu à la radio -- est-ce que c'était hier? -- qu'il y en avait un qui menaçait à moins d'une vingtaine de kilomètres de la petite ville, Marcel avait pensé Qu'y brûle, ostie, Qu'y brûle! Qu'y brûle toute! (p. 11)

Principalement associé à la douleur et à la transgression d'un interdit (l'inceste), complètement privé de résonances collectives, le passé ne mérite au fond que d'être éradiqué, effacé à tout jamais, le monde entier dût-il être consumé dans les flammes. Ce rapport au temps pour le moins particulier nous ramène d'ailleurs à l'image de la fête du *bazou* dans *L'Obomsawin* : la fête en question consiste à abandonner sur un lac gelé une vieille voiture et à faire des paris sur la date où elle va s'enfoncer dans les profondeurs du lac. Il en va de même dans le roman de Simone Chaput, *Le Coulonneux*, un roman consacré à l'errance dans le continent nord-américain et au rapport entretenu avec la mémoire, qui montre à son tour l'incendie d'une petite maison, à Saint-

Boniface, laquelle se consume sous les yeux réjouis de ses occupants, trois jeunes hommes, laissant voir « une expression sottée, épanouie, sur leur visage, qui levaient leurs bouteilles vers les flammes en rigolant » (p. 184). De tragique qu'elle était, l'histoire de la maison qui brûle devient emblématique d'une société désormais sans mémoire, figurée par ces trois jeunes hommes anonymes dont on ne sait rien, sinon qu'ils passent l'essentiel de leur temps à boire de la bière, jouer au poker et aller à la chasse. Pour tous ces jeunes Canadiens, le monde ancien peut flamber à loisir, dans une sorte de feu de joie qui exprime un nouveau rapport au temps, si rapport il y a encore, tant le « présentisme » mis en lumière par les travaux de François Hartog (2003) semble être devenu une des valeurs dominantes de notre société.

Conclusion

Au terme de ce chemin sinueux qui nous a conduits de l'essai d'Émile Lauvrière au roman de Lionel Groulx jusqu'à ceux de France Daigle, Daniel Poliquin, Jean Marc Dalpé et Simone Chaput, il semble bien que nous sommes en présence d'une déperdition mémorielle qui est inquiétante à plusieurs égards, parce qu'elle exprime la rupture progressive des liens unissant la francophonie canadienne avec son passé collectif. L'insistance avec laquelle s'impose l'image de la maison qui brûle dans le roman contemporain suggère que la mémoire collective est actuellement menacée de disparition dans la francophonie canadienne. Ceci étant dit, on peut se demander si le regard sur la maison qui brûle, de figé et médusé qu'il était au départ, ne serait pas devenu plus mobile et délesté du poids

écrasant du passé, instaurant du même coup un nouveau rapport au Soi et à l'Autre. En d'autres mots, par l'image de la maison qui brûle, les romans de Daigle, Poliquin, Dalpé et Chaput nous enseigneraient-ils une façon d'échapper au traumatisme de l'Histoire mais sans tout oublier du même coup? Chez France Daigle en particulier, même si le rapport vital au temps présent est important, cela n'exclut pas cependant la mémoire d'un passé collectif, mais cette mémoire a cessé d'être envahissante et aliénante pour être considérée avec beaucoup plus de légèreté que dans le discours acadien traditionnel. La même légèreté est présente dans les romans de Daniel Poliquin, Jean Marc Dalpé et Simone Chaput, qui sont en bonne partie délestés du poids de la mémoire, mais sans renier complètement celle-ci pour autant.

Pour prendre l'exacte mesure de ce phénomène, il est sans doute nécessaire de revenir, une fois de plus, à la chanson de Zachary Richard citée en épigraphe de cette étude, chanson qui se termine sur cette strophe : « L'étoile de l'ours déchire la nuit, / L'aurore boréale brûle les cieux. / La solitude et l'oubli, / Dansant seul autour des brandons de mon feu. / Dans le Nord Canadien. » Ces quelques vers, qui montrent que le ciel de la nuit, la solitude et l'oubli sont tout ce qui reste au poète pour exprimer sa condition dans un espace-temps désormais sans borne et sans repère, ne sont certes pas sans évoquer l'extrême fragilité des collectivités francophones et leur disparition éventuelle, magnifiquement illustrées par l'image de la maison qui brûle ; pourtant, la nature pérenne de cette image tend à montrer que la mémoire collective n'est pas disparue pour autant, et même que cette mémoire reste quelque chose de vital qui brûle encore dans le froid de la nuit, dans le nord canadien.

Bibliographie

- BABINEAU, Jean (1998), *Gîte*, Moncton, Perce-Neige.
- BARTHES, Roland (1953), *Degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil.
- CHAPUT, Simone (1998), *Le Coulonneux*, Saint-Boniface, Éditions du Blé.
- DAIGLE, France (1985), *Histoire de la maison qui brûle. Vaguement suivi d'un dernier regard sur la maison qui brûle*, Moncton, Éditions d'Acadie.
- (1995), 1953. *Chronique d'une naissance annoncée*, Moncton, Éditions d'Acadie.
- (1998), *Pas pire*, Moncton, Éditions d'Acadie.
- DALPÉ, Jean Marc (1999), *Un vent se lève qui éparpille*, Sudbury, Prise de parole.
- ELIADE, Mircea (1971), *La Nostalgie des origines. Méthodologie et histoire des religions*, Paris, Gallimard.
- ERTLER, Klaus-Dieter (1994), « Automobile — auto — voiture — char : les techniques modernes dans les textes narratifs du Québec des années trente », *Voix et Images*, vol. 19, n° 3 (57), p. 532-544.
- GILBERT, Anne, Michel BOCK et Joseph Yvon THÉRIAULT (dir.) (2009), *Entre lieux et mémoire. L'inscription de la francophonie canadienne dans la durée*, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa, coll. « Amérique française ».
- GROULX, Lionel (1932), *Au Cap Blomidon*, Montréal, Granger.

- HARTOG, François (2003), *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*, Paris, Seuil.
- HESSE, Hermann (1976 [1950]), *Siddhartha*, Joseph Delage (trad.), Paris, Grasset.
- LAUVRIÈRE, Émile (1922), *La Tragédie d'un peuple*, tome 1, Paris, Bossard.
- LIPOVETSKY, Gilles, avec Sébastien CHASLES (2004), *Les Temps hypermodernes*, Paris, Grasset.
- POLIQUEIN, Daniel (1999 [1987]), *L'Obomsawin*, nouvelle édition, Montréal, Bibliothèque québécoise.
- RICHARD, Zachary (1996), « Dans le Nord Canadien », *Album Cap Enragé*.
- SFEZ, Lucien (1988), *Critique de la communication*, Paris, Seuil.
- STAPINSKI, Stéphane (1993), « L'intégration d'un document historique à un récit de fiction : l'exemple d'*Au cap Blomidon* de Lionel Groulx », *Voix et Images*, vol. 19, n° 1 (55), p. 54-77.

Résumé

Cet article aborde la question du rapport à l'altérité dans les romans d'expression française à partir de l'étude d'une image récurrente, celle de la maison qui brûle. Cette image, qui apparaît déjà en filigrane dans *Au Cap Blomidon* (1932) de Lionel Groulx, joue en effet un rôle central dans des romans comme *Histoire de la maison qui brûle* (1985) de France Daigle, *L'Obomsawin* (1987) de Daniel Poliquin, *Un vent se lève qui éparpille* (1999) de Jean Marc Dalpé et *Le Coulonneux* (1998) de Simone Chaput. L'analyse de l'image de la maison qui

brûle permet de dégager comment se manifeste, dans tous ces romans, le rapport particulier qui est entretenu avec le temps, l'histoire et la mémoire, ainsi qu'avec l'altérité anglo-américaine. Ce rapport exprime bien la fragilité extrême des communautés francophones du Canada, que ce soit en Acadie, en Ontario ou au Manitoba.

Abstract

This paper addresses the question of the relation to otherness in French Canadian novels by examining the recurring image of the burning house. This image, which appears as early as in Lionel Groulx's *Au Cap Blomidon* (1932), indeed plays a central role in novels like *Histoire de la maison qui brûle* (1985) by France Daigle, *L'Obomsawin* (1987) by Daniel Poliquin, *Un vent se lève qui éparpille* (1999) by Jean Marc Dalpé, and *Le Coulonneux* (1998) by Simone Chaput. The analysis of the burning house image helps to understand how the particular relation to time, history and memory as well as to the Anglo-American Other takes form in all these novels. This relation expresses well the extreme fragility of Francophone communities in Canada, whether those in Acadie, in Ontario or in Manitoba.

Le soi chez les autres : comment se transformer sans se perdre?

Jacques CAROUX (CNRS)

et Pierre RAJOTTE (Université de Sherbrooke)

L'individu moderne est en guerre avec lui-même : pour être relié à soi, il faut être séparé de soi.

(Alain Ehrenberg, *La Fatigue d'être soi*, p. 16)

Parmi les diverses pratiques discursives contemporaines qui permettent d'observer la représentation de la relation intersubjective entre le soi et l'autre, le récit de voyage présente quelques avantages. D'une part, le voyage fournit bien souvent l'occasion de « découvrir » la différence de l'autre, — quand il n'est

pas entrepris spécifiquement dans ce but¹ —, une découverte susceptible de mener à « des interrogations sur “son” identité et “ses” appartenances que l’on croyait uniques et irréductibles au temps et à l’espace » (Gohard-Radenkovic, 2004, p. 178). Voyager, disait Jean Chesnaux, c’est « cheminer en soi-même » (p. 47), mais c’est aussi cheminer en soi loin du « même », c’est-à-dire vivre une expérience où l’identité du soi et l’identité du même peuvent se dissocier, « mettant en quelque sorte à nu l’ipséité du soi sans le support de la mêmeté », pour reprendre une formulation de Paul Ricœur (1990, p. 148). D’autre part, le récit moderne qui résulte du voyage, ce qu’André Carpentier appelle « le cœur de l’expérience littéraire du voyage », consiste généralement à faire le « récit de l’acquisition d’un savoir sur l’ailleurs, sur le Divers et sur soi » (Carpentier, 2003, p. 172). C’est dire qu’il permet particulièrement bien de mesurer la projection du soi qui résulte de la rencontre avec la culture de l’autre. Qu’en est-il dans les récits des voyageurs et des pèlerins québécois du XX^e siècle? Quelle représentation les auteurs, une fois chez les autres, donnent-ils du même? Leurs récits visent-ils à rendre compte de cette dislocation, de cette décentration identitaire que favorise le voyage? Et pour atteindre quelle « nouvelle forme de présence à soi » (Landowski, 1997, p. 99)? Peut-on observer chez les voyageurs des besoins d’identification et de différenciation à l’égard de la différence, une propension « aux identifications à l’autre, par quoi il[s] s’altère[nt], et aux différenciations d’avec l’autre, par quoi il[s] s’identifie[nt] » (Ouellet, 2003, p. 18)? Et que révèle cette propension comme possible ou comme alternative à

¹ Il importe de signaler que l’autre associé au voyage se distingue de « l’autre proche », de l’intérieur, du quotidien. Comme le précise Marc Augé, « l’autre sans les prestiges de l’exotisme, c’est simplement l’étranger, souvent craint moins parce qu’il est différent que parce qu’il est trop proche » (p. 26).

l'égard non seulement de leur (re)configuration de l'identitaire mais aussi de leur rapport au monde?

La présente étude prend appui sur un corpus de plus d'une soixantaine de récits de voyageurs et de pèlerins québécois du XX^e siècle. Elle se divise en trois parties dégagées en fonction des cohérences constatées dans les systèmes de valeurs et de représentations qui innervent ces récits. D'abord, nous verrons que les voyageurs et les pèlerins québécois de la période 1900-1940 tendent à adopter un modèle de représentation de l'ailleurs et de l'autre qui conforte leurs acquis identitaires hérités majoritairement d'un Occident chrétien triomphaliste. Puis, il sera question des auteurs de la période allant de 1940 à la fin du XX^e siècle qui remettent en question ces mêmes acquis au contact de l'autre, notamment en parcourant l'Asie. Enfin, nous porterons notre attention sur la recherche de « nouveaux » repères et de « nouvelles » filiations identitaires dont témoignent l'engouement sans précédent pour le pèlerinage à Saint-Jacques de Compostelle et le phénomène éditorial québécois qui s'y rattache à partir des années 1990. Après s'être identifié à un même « essentialisé », puis l'avoir rejeté, le soi semble à la recherche d'une « mêmeté » transformée, comme on le verra, par un retour aux sources assez paradoxal.

Le soi en modèle de vérité, prisme de lecture de l'autre et du monde

Les voyageurs et les pèlerins canadiens-français du XIX^e siècle et du début du XX^e ne parviennent que très rarement à considérer l'ailleurs et l'altérité autrement que comme un moyen de faire

valoir le « groupe de référence » (Landowski, 1997, p. 26) auquel ils s'identifient. À l'instar de ce qu'on retrouve dans la plupart des sociétés occidentales de l'époque, mais plus encore peut-être dans une collectivité qui cherche à assurer sa survie nationale, leur discours reste généralement imprégné d'ethnocentrisme. Dans ce contexte de quête et d'affirmation ethnico-identitaire, deux tendances se démarquent dans les récits publiés. La première consiste à privilégier des destinations, notamment la France, l'Italie (en particulier Rome) et la Terre Sainte, où l'altérité est réduite à sa plus simple expression, en ce sens qu'elles donnent à voir des sites, des monuments et des artéfacts qui témoignent des origines d'une identité canadienne à la fois catholique et française. Ainsi, pour bon nombre de voyageurs, un séjour en France, « pays de nos pères » (Magnan, 1934, p. 8), prend la forme d'un retour aux sources de leur culture française². Aussi leur récit est-il l'occasion de commémorer l'histoire, la langue, la généalogie des Canadiens français³, et partant de valider des acquis identitaires.

² Il faut toutefois ici faire remarquer que la France recherchée par les voyageurs reste essentiellement une France fantasmée qui n'aurait connu ni le gallicanisme, ni la Révolution, ni la République. Comme le mentionnait Camille Roy, en 1904, dans sa fameuse conférence sur « La nationalisation de la littérature canadienne » : « Notre idéal, dans l'histoire de France, ce n'est pas Combes détruisant pièce par pièce l'édifice séculaire de la France religieuse, mais c'est plutôt saint Louis inclinant devant Dieu la puissance civile, et cherchant à associer la fortune de son gouvernement aux destinées et à l'immortalité de l'Église du Christ. Aussi bien, notre histoire n'est-elle pas un chapitre de l'histoire de la France contemporaine, mais plutôt une page de l'histoire de la France des croisades; c'est l'épopée chevaleresque qui, avec Cartier, Champlain, Laval, a traversé l'Atlantique pour accomplir en terre canadienne son dernier geste! » « Nous nous rattachons donc étroitement à la France très chrétienne, à celle qui a précédé ou qui n'a pas fait la Révolution » (Roy, 1907, p. 359, 358).

³ « Les Canadiens, écrit Robert de Roquebrune, ont le respect de la famille jusque dans son passé le plus lointain. Ils aiment les généalogies et veulent toujours connaître de qui ils descendent. Le premier voyage d'un Canadien en

Un voyage en France c'est une longue réflexion sur nous-mêmes et nos impressions les plus vives sont le plus souvent canadiennes. Nous subissons mille réflexes. Nous établissons, souvent malgré nous, des comparaisons. Nous recommençons sans cesse la réponse aux mêmes questions. Tout cela nous aide à nous définir. (Montpetit, 1928, p. 121)

Dans ces conditions, les récits de voyage ne visent pas à déstabiliser mais à consolider les déterminants autour desquels se cristallise à l'époque une représentation préconstruite de la relation à soi-même. Les voyageurs et les pèlerins cherchent moins à rencontrer l'autre et à découvrir les lieux visités qu'à les redécouvrir à travers une série paradigmatique de référents culturels, religieux et historiques. En parcourant les lieux sacrés d'ancêtres qui se sont tus mais qui leur tendent encore un relais sous les décombres et les vicissitudes de l'histoire de l'Orient et de l'Occident, ils semblent guidés par trois bornes mémorielles à la base de leur identité. En cheminant vers ces lieux que sont la France, l'Italie et la Terre Sainte, en leur redonnant, sur un mode passéiste, une vie idéelle, ils ressuscitent une énergie civilisationnelle qu'ils confèrent à leur Patrie qui a échappé, par le bonheur de circonstances providentielles, aux erreurs gallicanes, aux influences du jansénisme, du protestantisme et du matérialisme moderne. En imbriquant ainsi les racines mythologique (Jérusalem), dogmatique (Rome), linguistique (la France, celle des apparitions et des milieux ultramontains), ils remaillent et mettent en scène un destin commun et distinctif, celui des Canadiens français.

France a souvent pour but un pèlerinage "au pays des ancêtres". On va au petit village de Normandie ou du Poitou d'où vient le premier auteur de la lignée du Canada. C'est une attendrissante et noble coutume. » (p.180)

La seconde tendance, qu'on peut observer notamment chez des voyageurs de la première moitié du siècle qui se risquent à sortir des sentiers battus en parcourant certaines régions de l'Asie par exemple, consiste généralement à récupérer l'altérité de l'autre au profit d'un hégémonisme occidental, en l'occurrence chrétien et mieux encore catholique. Autrement dit, sur les routes qui devraient normalement conduire aux autres, les auteurs démontrent plutôt la supériorité de leur civilisation/religion et l'avantage que l'autre aurait à y adhérer. À l'évidence, la dimension comparative qui sous-tend une telle approche ne s'embarrasse guère de nuances. À eux l'insalubrité, « les épaisses ténèbres d'ignorance et d'erreur » (Péloquin, 1921, p. 51), les croyances superstitieuses, le « pandémonium indescriptible » (Dulac, 1922, p. 70), les « vices les plus honteux » (Beaudin, 1946, p. 330), « le paganisme le plus abject » et la « civilisation démodée » (Caron, 1930, p. 34, 39); à nous le progrès, la vérité, la connaissance et le « Vrai Dieu » (Beaudin, 1946, p. 331). Ce manichéisme est particulièrement accentué, comme on peut s'y attendre, dans les récits des missionnaires qui s'emploient à démontrer la nécessité de convertir les Asiatiques à la religion chrétienne, « d'aller porter la vérité à ces peuples assis à l'ombre de la mort » (Maurault, 1922, p. 1). Selon le franciscain Urbain-Marie Cloutier,

les Japonais n'ont de notre civilisation que la surface et l'extérieur; tant qu'ils n'en auront pas absorbé aussi la moelle, c'est-à-dire, le christianisme, leur adaptation au progrès moderne restera toujours factice et menteuse. (p. 17)

La différence de l'autre est donc ici bien souvent réduite à promouvoir « l'héroïsme » (Desmarais, 1956, p. [2]) et le zèle apostolique que déploient les missionnaires, ces « héros de la

Croix » (Lajeunesse, 1946, p.1), pour la résorber. Au demeurant, il ne s'agit pas de voir l'autre pour ce qu'il est (différent), mais pour ce qu'il pourrait devenir (le plus semblable possible). À la fin de son récit de voyage en Inde publié en 1953, le journaliste Gérard Filion ne manque pas d'être clair à ce sujet. Le programme qu'il propose relève d'une mission civilisatrice qui instrumentalise la culture hindoue au profit du christianisme :

Sans chercher à tendre vers un syncrétisme inadmissible, nous devons essayer de repenser la culture hindoue de façon que, tout en restant fidèle à son passé dans ses éléments essentiels, elle débouche vers la vérité chrétienne. Ce qui compte ce n'est pas tant de bâtir dans le paysage indien des cathédrales gothiques que de sortir Vichnou des temples et d'y mettre le Christ. (p. 64)

En somme, les voyageurs de la première moitié du XX^e siècle privilégient un modèle de représentation identitaire qui s'inscrit dans la continuité de celui qu'on retrouve au XIX^e siècle, un modèle qui les incite à retrouver les vestiges de leur propre culture dans les pays visités ou encore à se servir de la culture des autres pour mieux faire valoir et imposer des valeurs identitaires préconisées par la civilisation occidentale et par la religion catholique.

L'autre en modèle de vérité, prisme de lecture de soi et du monde

Avec le nouvel ordre du monde engendré par la Deuxième Guerre mondiale, les récits des voyageurs québécois expriment de plus en plus un désir d'ouverture sur le monde. Dès les années 1940 paraissent davantage de récits qui privilégient des

destinations comme l'Asie et l'Afrique, des destinations qui soumettent les voyageurs (surtout laïques cette fois) à des « altérités radicales ». Ainsi, après avoir voyagé en Europe, au Moyen-Orient, en Russie, en Chine, en Afrique du Nord et en Asie du Sud-Est, le poète Alain Grandbois écrit pour Radio-Canada une émission radiophonique hebdomadaire, intitulée « Visages du monde » (1950-1952), qui témoigne de l'intérêt que suscitent chez les Canadiens certaines régions moins connues du monde. Le journaliste et écrivain Jacques Hébert ouvre également de nouveaux horizons en publiant, entre 1948 et 1953, huit récits de voyage dont trois portent sur l'Asie et quatre sur l'Afrique. Au cours de la seconde moitié du siècle, cette tendance s'accroît. Certes, plusieurs voyageurs continuent d'aller en Europe « comme vers la fontaine d'Aréthuse, [...] afin de [se] retremper dans l'essence même de la civilisation » (Éthier-Blais, 1986, p. 98). Mais on observe une croissance beaucoup plus remarquable du nombre de récits qui portent sur des destinations d'Extrême-Orient et d'Asie du Sud-Est (Rajotte, 2005). Si le progrès des transports et le développement des circuits touristiques expliquent en partie cette nouvelle tendance, il semble que le besoin « de sortir de soi » (Belleau, 1986, p. 55), « le dépaysement, le changement d'optique, l'art de se laisser prendre par des spectacles nouveaux, la chaude sympathie pour des mondes différents du sien propre » (Lebel, 1957, p. 3) n'y soient pas étrangers. L'inconnu recherché par les voyageurs les pousse de plus en plus vers certains pays d'Asie et d'Orient qui leur offrent la possibilité de « se déposséder de soi en milieu dépossédé de tout » (Carpentier, 2002, p. 171), de remettre en question certaines certitudes identitaires.

De fait, cet intérêt pour de nouvelles destinations s'accompagne bien souvent d'un discours critique à l'égard de l'évolution matérialiste et prédatrice de la civilisation occidentale. Le triomphalisme colonial que l'on pouvait encore observer dans certains récits du début du XX^e siècle laisse place au doute et à la réprobation aux lendemains de la Seconde Guerre mondiale. Dans son récit de voyage en Afrique publié en 1944, la journaliste Hélène J. Gagnon (Hélène Jobidon), par exemple, n'hésite pas à dénoncer les colonisateurs britanniques et « l'irréductible bêtise des blancs » (p. 156), plus enclins à s'approprier « les richesses naturelles du pays » (p. 168) qu'à fournir l'aide nécessaire au développement de la population noire. Son mari, le journaliste Jean-Louis Gagnon, qui publie la même année le récit *Vent du large*, estime également que l'Occident doit cesser de chercher à tout prix à imposer sa civilisation et « négocier d'égal à égal avec les peuples orientaux » (p. 248). Pour sa part, Jacques Hébert multiplie les récriminations contre les Occidentaux qui, à ses yeux, auraient beaucoup à apprendre des Orientaux. Selon lui, « les Indiens ont une tolérance, une largeur de vue qui devrait nous inspirer » (1952a, p. 205). L'hospitalité musulmane est également à prendre en exemple :

Lorsqu'un Musulman n'est pas dans sa ville ou son village, il est toujours accueilli par un vague parent ou ami chez qui il pourra manger et dormir. Voilà un trait typiquement oriental et musulman qui devrait nous faire réfléchir, nous chrétiens, qui sommes si jaloux de notre intimité familiale et qui ne regardons plus le voyageur qui passe comme « l'envoyé de Dieu ». (Hébert, 1953, p. 143)

Pour Hébert, la rencontre de l'autre est l'occasion de rappeler l'importance de certaines valeurs humaines (Bolduc, 2009) comme l'hospitalité, la générosité, la tolérance et la vie

au naturel, soit des valeurs que la modernité occidentale semble de plus en plus négliger. En un sens, il ne s'agit plus d'opposer catégoriquement l'Occident et l'Orient, mais de montrer ce qu'ils ont en commun, leur commune humanité. Bien qu'elle perpétue une certaine forme d'*orientalisme* (Saïd, 1980), c'est-à-dire d'instrumentalisation de l'Orient en projetant sur l'autre ce que l'on souhaite pour soi-même, cette approche postule néanmoins un décentrement et une conscience critique de soi-même :

Ce sont les Indes que nous venons de quitter, bien à regret. Nous y avons appris pas mal de choses, et la première, à respecter l'Orient. Notre horizon historique ne se borne plus à Rome ou à Athènes... La culture gréco-latine ne manque pas de mérite. Mais elle a un défaut : elle est un peu jeune. N'ouvrant des horizons que sur le monde méditerranéen, elle est partielle. Si nous voulons être à la mesure du grand monde d'aujourd'hui, un monde plus équilibré depuis que l'Asie y tient une place prépondérante, penchons-nous sur ce continent millénaire, puisons dans sa culture tellement plus ancienne que la nôtre, écoutons sans crainte la voix de penseurs comme Gandhi, d'hommes politiques comme Nehrou [sic], de poètes comme Tagore. Ces contemporains apportent un message d'une grande originalité et dont la pensée n'est pas incompatible avec la nôtre. (Hébert, 1952b, p. 20)

Le discours des voyageurs participe de l'« élargissement de la conscience collective de l'humanité » — selon la formule d'Edgar Faure (cité par Wieviorka, 2005, p. 38) — qui a résulté de la Seconde Guerre mondiale. Postcolonialisme oblige, la rhétorique ethnocentrique du début du siècle s'éclipse devant un discours qui met de l'avant la nécessité de se désaliéner d'une perception ethnocentrée de sa culture au profit d'une meilleure (re)connaissance de celle de l'autre.

Dans la seconde moitié du XX^e siècle, ce besoin d'aller vers l'autre, de mieux connaître et apprécier « tous ces peuples dont les habitudes, les mœurs, le langage, la façon de vivre sont totalement différents » (Grandbois, 1971, p. 371) prend des proportions significatives. Il y a lieu, selon certains, de parler d'un véritable « fétichis[me] de l'autre » (Bruckner, 1992, p. 90), d'« une "altérophilie" généralisée » (Ouellet, 2008, p. 293), voire d'une idéalisation de l'altérité, investie de valeurs qu'on se reproche de n'avoir pas ou plus soi-même. En vertu d'une forme d'inversion des rôles, les préjugés anciennement projetés sur l'autre (ignorance, infantilisme, barbarie, menace, etc.) s'appliquent maintenant aux Occidentaux. L'attitude conquérante voire condescendante des voyageurs du passé laisse place à l'humilité et à l'aveu d'ignorance. Hervé Dupuis, qui en parcourant l'Asie s'exclame : « Je me suis rendu compte de la profondeur de mon ignorance » (p. 9), est à cet égard représentatif de bien des voyageurs.

La dimension ethnico-religieuse de l'identité occidentale n'échappe pas à cette transformation paradigmatique. Le christianisme d'Occident, posé jadis comme axe civilisationnel exclusif, est lui aussi appelé à se régénérer au contact des grandes religions et philosophies asiatiques ou pour le moins est convié à se montrer plus modeste. Après une visite au Wat Pho, temple dédié à l'arbre sous lequel Bouddha a reçu son illumination, André Dalcourt, par exemple, éprouve le besoin de remettre en question certaines valeurs du christianisme :

Il me semble que le bouddhisme doit forcer l'Occident chrétien à s'interroger sur ses valeurs. Que faut-il penser, en effet, d'une religion qui représente son Maître dans la position couchée ou assise, et toujours souriant, alors [...] que le christianisme montre toujours Jésus en sang, cloué sur une croix? Que faut-il

déduire du fait que le bouddhisme propose la sérénité et le détachement alors que le christianisme suggère la souffrance et la culpabilité? (Blanchard et Dalcourt, 2000, p. 140)

D'une certaine façon, la figure commode de l'inversion fonctionne toujours comme principe heuristique dans la mesure où elle permet de faire voir la différence. Mais plutôt qu'à la conversion de l'autre comme auparavant, elle appelle maintenant à la transformation du même. La réaction du jeune voyageur Ugo Monticone, qui en se percevant avec les yeux de l'autre en vient à douter du sens de son existence, l'illustre bien :

Je contemple cet homme [un vieil homme en Thaïlande] qui ne court pas sa vie, n'obéit à aucun cadran, ne consacre son énergie à aucun patron, ne fait pas partie de mon univers, ni de la même dimension. Et dans ses yeux, je vois qu'il sait. Il sait! Il me regarde, moi, perdu dans ma fausse conception du monde, dans les mythes dont on m'a nourri, entouré des murs que je me suis moi-même érigés, égaré dans le labyrinthe que je crois réalité, et il sait! (p. 37-38)

Les voyageurs, tout en confessant leur superficialité matérialiste, reconnaissent enfin à l'autre le savoir, la connaissance et la sagesse. Cette inversion du discours traditionnel a généralement pour but de démythifier la représentation de l'autre, toutefois elle peut prendre également appui sur une autre forme de mythification. À titre d'exemple, chez certains voyageurs, l'autre représenté rappelle la figure du « Bon Sauvage », le mythe du primitif qui a préservé une relation harmonieuse avec la nature et n'a pas été corrompu par le progrès moderne. Au Cambodge, écrit Alain Grandbois, « l'homme et la nature observent un pacte secret fournissant un équilibre que semble avoir perdu notre monde moderne de l'Occident! » (p. 214). De même, dans un petit village du nord de

la Thaïlande, la rencontre de jeunes enfants devient pour Ugo Monticone l'occasion d'idéaliser leur mode de vie naturel :

Des enfants quittent momentanément les cailloux qui leur servaient de jeu. Tachés de boue, presque sans vêtements, ils ont une intense lueur dans les yeux que j'envie. Ils possèdent un monde immense, des étendues de terre aussi loin que porte l'œil, d'interminables forêts. Leur cour n'est limitée par aucun mur; leurs classes sont les montagnes, leur musique vient des oiseaux, leurs mains caressent la nature, ils boivent l'eau directement à la rivière. [...] Je me rappelle brusquement la garderie au coin de chez moi, en ville, où les enfants sont laissés toute la journée dans un enclos asphalté, tournant en rond sur des bicyclettes entre deux clôtures. Stimulation zéro. (p. 31)

Autant dire que les survivances primitives que les missionnaires d'une autre époque considéraient comme « d'épaisses ténèbres d'ignorance et d'erreur » (Péloquin, 1921, p. 51) sont maintenant préférables au progrès moderne aliénant. La simplicité de leur existence est inversement proportionnelle à notre mal de vivre, semblent se dire les voyageurs. À eux « le sourire facile et généreux », la « qualité de relations humaines » (Coutu, 1977, p. 95, 17), « l'extrême hospitalité » (Clavet, 2000, p. 115) et « cette joie de vivre quasi inexplicable » (Blanchard et Dalcourt, 2000, p. 171); à nous, « barbares occidentaux » (Cloutier, 1969, p. 161), les « visages renfrognés » (Coutu, 1977, p. 17), l'« immense paranoïa collective » (Marcel, 2002, p. 28), la décadence, le « manque existentiel » (Grescoe, 2005, p. 383), l'« humanité artificielle » et la « civilisation en contreplaqué » (Pellerin, 2000, p. 177, 185). Au demeurant, l'autre sert ici à souligner les défauts, les manques et les aliénations de la civilisation occidentale. Partir à sa rencontre donne le sentiment « d'aller aux sources. Vers un endroit où le progrès n'a pas encore détruit l'essentiel. Vers un

endroit où les valeurs humaines ont leur place » (Latraverse, 1995, p. 44).

Les discours sur l'altérité sont-ils condamnés à osciller entre la dévalorisation et l'idéalisation? Peut-on considérer, comme nous y invite André Carpentier, que le véritable défi du voyageur est de parvenir à « séjourner dans la pensée de l'altérité sans espoir de vérité » (2002, p. 116)? À ses yeux, prendre la mesure du Divers ne consiste pas à considérer la culture de l'autre comme inférieure ou supérieure, mais simplement comme une culture autre, un jaillissement de sens différent. Certes, le voyage et la rencontre avec l'autre lui fournissent l'occasion d'un « dessaisissement salutaire » à l'égard de ce qu'il appelle un « soi appris et apprivoisé, affiché, monté en épingle » (p. 54). Mais le respect pour l'autre n'exige pas de rester embastillé dans la culpabilité et le sanglot de l'homme blanc. Hervé Dupuis exprime bien cette volonté de dépasser une démarche fondée sur la dépréciation ou l'idéalisation :

Je suis allé là-bas ni pour leur parler d'un nouveau dieu, ni pour leur imposer ma culture [...]. Je n'allais pas là-bas non plus pour devenir comme eux. Je n'ai adopté ni leur culture ni leur religion. Je reviens avec les mêmes habits, les mêmes habitudes, ma personnalité. Mais j'aurai changé un peu. Je ne peux plus voir le monde de la même façon. Ils m'ont appris qu'il existait d'autres modes de vie, d'autres visions du monde, fort différents des miens, dont je devrai dorénavant tenir compte. (p. 210)

Entre leur culture et celle de l'autre, les voyageurs reconnaissent de plus en plus que la différence ne doit pas être une incitation à se comparer mutuellement mais plutôt à poursuivre des chemins de dialogues et d'échanges. Face à la mondialisation et au multiculturalisme, le défi consiste en effet

à savoir comment s'adapter sans se renier, comment, disait Édouard Glissant, « s'ouvrir à l'autre sans se perdre soi-même » (p. 23), ou encore comment parvenir à une reformulation de soi

qui ne serait pas de l'ordre de l'omission ou de l'oubli, mais bien une ouverture particulière à soi, à la découverte de ce qui et de ce que peut être ce soi, ouverture à ce qui, en soi, est accueil véritable de l'autre, voire, pour certains, du Tout Autre. (Miron, 2005, p. 5)

Retour rituel aux sources identitaires? Des Québécois sur le chemin de Compostelle

Les changements existentiels subis par la société québécoise dans un laps de temps relativement court ont déstabilisé les processus d'identification par elle-même de cette communauté historique. Le passage d'une société traditionnelle bridée par le religieux à une société néo-libérale plongée dans les défis de la mondialisation a été vécu par une partie non négligeable des Québécois « de souche » comme une détérioration identitaire ou pour le moins comme un défi à relever. Quelle marge d'action leur reste-t-il face à ces transformations imposées? Doit-on rétablir les cohérences perdues ou approfondir le travail de reconfiguration identitaire entrepris depuis les années soixante, mais dans un contexte économique et géopolitique qui semble le désavouer? Le « nous » québécois ne serait-il plus qu'une demeure fragilisée face aux menaces de la mondialisation comme le suggère, avec un accent apocalyptique, Serge Cantin?

Nos sociétés semblent réfractaires à ce que Pierre Legendre comme Fernand Dumont appellent tous les deux (quoique en des sens quelque peu différents) la *référence*; elles semblent

hostiles à tout discours des fondements hérités du passé, comme si un tel discours n'était pas digne du sujet moderne. [...] Quand il n'y a plus de références un peu stables, de normes et de valeurs à quoi rattacher sa vie, il peut difficilement y avoir des limites, et l'individu se trouve alors confronté à ce vide effrayant qu'appréhendait déjà Pascal au seuil de l'époque moderne [...]. Ce vide procède de la désintégration des cultures, qui fournissaient aux hommes références et limites. (2001, p. 6)

Le déficit de filiation constaté et l'aperception de leur avenir (d'incertain, le futur finit par se dérober et par ne plus laisser entrevoir de sens entre le présent et la mort) vont conduire plusieurs Québécois à recourir, de façon majoritairement inconsciente, à l'un des outils rituels idoines en cas de trouble sociétal majeur : le pèlerinage, qui peut être associé aux lieux hétérotopiques d'une société. Selon Michel Foucault, l'hétérotopie désigne un lieu réel où d'autres lieux réels peuvent être « représentés, contestés ou inversés » (p. 1575); il est espace de liminalité et de *communitas* pour Victor Turner (1990). Le pèlerinage apparaît donc comme un lieu Tiers qui fait coupure par rapport à la quotidienneté et permet à un travail symbolique de restauration ou d'instauration de s'accomplir. Cette action rituelle, précisons-la avec Michel de Certeau, sans en retenir la dimension strictement guerrière. Elle est :

une *repetitio rerum* à la fois une *reprise* et répétition d'actes fondateurs originaires, une *récitation* et citation des généalogies susceptibles de légitimer l'entreprise nouvelle, et une *prédiction* et promesse de réussite au commencement de combats, contrats ou conquêtes. Comme une répétition générale avant la représentation effective, le rite, narration gestuelle, précède l'effectuation historique ». [Cette *repetitio rerum*] « donne espace » aux actions qu'on va entreprendre; elle « crée un champ » qui leur sert de « base » et de « théâtre ». (p. 219)

L'ampleur internationale de cette nouvelle poussée pèlerine s'inscrit tout d'abord dans les chiffres. De 1982 à 2004, le taux de fréquentation du « chemin » qui mène à Saint-Jacques de Compostelle est passé de 120 pèlerins à 180 000 pèlerins, selon les statistiques du site de la cathédrale de Compostelle. Tout comme les Européens et les Américains, les Québécois sont également de plus en plus nombreux à pérégriner sur le *Camino*. L'Association québécoise des pèlerins et amis du Chemin de Saint-Jacques, qui comptait une centaine de membres à sa fondation en 2000, est passée à plus de 1800 membres en 2007. L'ampleur s'inscrit aussi dans le nombre de mises en récits de ce pèlerinage, en particulier au Québec. À partir des années 1990 en effet, voit le jour une nouvelle pratique d'écriture à laquelle s'adonnent, bien souvent en dilettantes, des pèlerins québécois qui souhaitent témoigner de leur expérience. Plus précisément, de 1997 à 2009, nous avons recensé 28 récits concernant le pèlerinage à Saint-Jacques de Compostelle. En analysant ces récits de pèlerinage, nous allons tenter d'accéder à différentes « répétitions » sans pouvoir, à l'évidence, présager de leurs effectuations. Notons d'abord que le lieu géographico-mythique choisi pour accomplir le pèlerinage et mettre en récit « sa marche » est pour le moins significatif. Le Chemin de Saint-Jacques de Compostelle est en effet marqué symboliquement par le démarrage de l'aventure occidentale, par la victoire de l'Occident chrétien sur l'Islam, puis par l'aventure océane de conquêtes et de l'occupation progressive du continent américain. De Québec à Compostelle, puis de Compostelle à Québec, des textes vont s'articuler de ce franchissement réitéré, de ces corps mis en mouvement peinant

parfois à devenir pèlerins, s'interrogeant sur leurs motivations et sur la déraison qui les a poussés⁴, comme de nombreux Occidentaux, à être là, ailleurs, s'obligeant à marcher plus de dix, vingt voire trente kilomètres par jour, qu'il pleuve ou qu'il vente.

Qu'attendent les pèlerins de ce parcours dans un espace, des paysages, une territorialité distinctement chrétienne où s'imposent les églises, les chapelles, les croix...? La prégnance du christianisme originaire est ici indubitable. Est-ce cette présence-absence qu'ils souhaitent confronter à leur modernité largement déchristianisée? Comme nous allons le voir, la réponse que fournissent les pèlerins à cette question est assez paradoxale. Au premier abord, leurs récits semblent porteurs de messages à lisibilité incertaine et le dispositif de quête identitaire qu'ils nous livrent est pour le moins complexe, oscillant entre l'exploration de soi et une ouverture à l'Universel.

Curieux, ces pèlerins de Saint-Jacques de Compostelle qui, hors « dogmes » par rapport à leurs prédécesseurs⁵, marchent à la recherche d'un sens, d'un nouvel imaginaire qui permettrait de recoller les morceaux d'un « moi » endommagé dans une société atomisée qui ne semble avoir, sous l'activité effervescente de ses membres dont ils ne nient pas faire partie, d'autres finalités que la consommation, la compétition et la performance. Cette critique des enjeux centraux de leur société est présente dans la quasi-totalité des récits. Hugues Dionne,

⁴ Dans un article récent, nous avons souligné que la plupart des auteurs admettent ne pas trop savoir pourquoi ils ont entrepris leur périple sur cette piste modeste et semée de clochers (Caroux et Rajotte, 2007-2008).

⁵ Voir Jacques Caroux (2005).

entre autres, conçoit son pèlerinage comme un « pied de nez » à la modernité néo-libérale. Il précise :

[...] nous sommes devenus prisonniers de la dictature du temps mesuré à la vitesse des activités économiques qui *écourtichent* nos liens mutuels. Nous n'avons plus le temps de rencontrer l'autre, de tisser des liens humains. La marche oblige à ralentir le temps au moment où l'homme moderne tend à perdre son rythme naturel, voire l'empreinte de ses pas, sa mémoire. (p. 70)

Qu'elle soit murmurée ou véhémence, avec ou sans étiquette (sensibilité humaniste et sociale, conviction écologiste), la condamnation du néo-libéralisme, jouisseur, cynique, prédateur destructeur de liens sociaux — et ne débouchant sur aucun horizon de sens pour les individus et les sociétés qui le mettent en œuvre et/ou le subissent — se retrouve par facettes dans l'ensemble des récits. Hugues Dionne affirme clairement ses opinions écologistes et adhère à l'affirmation d'un marcheur américain rencontré sur le chemin se disant « sensible aux désastres actuels du capitalisme » (p. 71). C'est maintenant à partir de la critique du présent de la société québécoise — et du futur qu'il préfigure — que le passé comme fondement originaire va être interpellé au fil des rencontres et des épreuves vécues sur le *Camino*.

Nos récitants ont tous ressenti — au-delà des ampoules, des crampes, des courbatures, de l'épuisement — le travail du chemin sur leur être, sur la tournure de leurs réflexions existentielles et sur leur rapport à l'origine, à l'engendrement, à une généalogie non plus ethnique mais culturelle. Ce travail réflexif nous est souvent livré dans des monologues jetés sur le papier et évoquant les nouvelles modalités de filiation que les pèlerins tendent à entreprendre avec des hésitations voire des

contradictions dans leurs propos. C'est par un va-et-vient plus ou moins maîtrisé dans leurs textes entre leurs découvertes, leurs surprises sur « le chemin » et l'évocation des souvenirs de leur enfance et de la marque de leur éducation que ces scribes marcheurs et pèlerins réussissent à articuler à la fois une reconnaissance et une distance par rapport à ceux qui les ont devancés⁶.

La question qui m'a accompagné tout au long de ce « pèlerinage », écrit Serge Cantin, ne fut pas tant de savoir où j'étais, mais à quelle époque. Parti depuis deux jours à peine, je me sentais plus dépaycé que dans un monastère du Ladakh ou dans un village perdu d'Anatolie. Dépaycé? Non, plutôt empaysé. Un peu comme si j'avais marché vers mon passé antérieur, je veux dire vers quelque chose ou quelqu'un en moi de plus ancien que moi-même, endormi dans les couches les plus profondes de ma mémoire. (2003, p. 125-126)

Le déplacement dans l'espace de Québec à Compostelle se double d'un voyage dans le temps sur les traces du passé pour en expurger les violences fondatrices. Sur les routes et les sentiers de France et d'Espagne qui mènent à Saint-Jacques, les pèlerins québécois sont conduits à réexplorer les parcours historiques — faits de choix d'embranchements se révélant parfois contestables — qui les ont amenés à être ce qu'ils sont aujourd'hui. Dans le pèlerinage, la filiation est donc remise en scène sous la forme d'un questionnement critique du passé face aux incertitudes du présent et à l'infigurabilité de l'avenir.

Et critiques, les pèlerins de ce corpus le sont vis-à-vis de marcheurs et d'institutions incarnant au présent ce qu'ils veulent purifier dans leur histoire : cette part de la faute, du

⁶ Voir Jocelyn Létourneau (2000).

« mal » dans la genèse de nos sociétés dont nous parle Paul Ricœur :

C'est un fait qu'il n'existe pas de communauté historique qui ne soit née d'un rapport que l'on peut dire originel à la guerre. Ce que nous célébrons sous le titre d'événements fondateurs, ce sont pour l'essentiel des actes violents légitimés après coup par un État de droit précaire, et, à la limite, par leur ancienneté même, par leur vétusté. (2000, p. [5])

Les rapports à « la référence », aux légendes de fondation et à l'autorité semblent prendre, dans la majorité des récits, un tournant peu catholique.

S'ils vivent « le chemin » comme un îlot libéré des contraintes d'une modernisation sans finalité existentielle, ils ne plaident donc pas pour un retour « coupé-collé » au passé. Les fondamentalistes catholiques qu'ils croisent sur leur route, hérissés de certitudes et de suffisance, « vaillants défenseurs des valeurs religieuses traditionnelles » (Bernier, 2002,p.192), se voient attribuer l'étiquette d'« illuminés » par Serge Cantin (2003, p.123). Claude Bernier est encore plus sévère en soulignant leur hypocrisie :

Ces hommes aux épaules fragiles, sans sac à dos, dont la foi est sans doute très grande, l'espérance sans limite et la charité tout à fait ratatinée, n'inspirent nullement notre respect. (p. 192)

C'est ensuite le clérico-conservatisme, et en l'occurrence l'alliance du clergé avec le régime de Franco puis l'image même de Saint-Jacques, réincarné en héros féroce et tueur de Maures (Matamores), qui sont condamnés. « Devant des scènes aussi atroces, écrit Madeleine Renaud, j'ai des haut-le-cœur et toutes les illustrations du grand catéchisme de mon enfance refont surface... » (p. 35). Le pèlerinage à Compostelle devient alors un rite permettant d'expulser de vieux démons séculaires et de se

démarquer d'un certain héritage tout en extrayant un trésor caché, une spiritualité, des valeurs à hauteur de l'humain transmises par une filiation plus vaste.

Le lecteur n'est donc pas surpris lorsque ce qui aurait dû constituer le moment le plus fort du pèlerinage, soit la communion finale avec le sacré orchestrée par le clergé dans la cathédrale de Compostelle, n'est pas décrit comme une rencontre privilégiée, un zénith désirant. La majorité des auteurs de notre corpus, arrivés à Compostelle, n'adhèrent pas au discours que plaquent les prêtres espagnols, durant la messe des pèlerins célébrée dans la cathédrale, sur leur expérience du *Camino*. Hugues Dionne exprime clairement sa déception vis-à-vis de phrases et de mots sentencieux, déphasés de l'expérience vécue au quotidien par les pèlerins. C'est à Simone Bettinger que nous laisserons le soin d'énoncer ce désappointement :

Mes premiers pas dans la nef, l'émotion initiale passée, m'ont encore une fois déçue. J'avoue avoir eu les yeux mouillés, mais plus de dépit que d'émoi. Revivant en pensées ma longue marche vers ce lieu, je me suis prise à formuler, presque à haute voix : « Tout ça pour ça ! » Ce débordement de richesses acquises au prix de sacrifices inimaginables de la part du petit peuple m'a toujours rebutée. Mais cette fois, j'ai l'impression d'y ajouter ma propre contribution d'efforts et de sueur. Je ressors du bâtiment, un goût amer au cœur. (p. 206)

La cérémonie religieuse et l'homélie dogmatique qui l'accompagne ne sont pas à la hauteur des aspirations spirituelles et des valeurs humanistes exprimées sur le chemin. La légende des lieux est elle-même fortement malmenée. Le tombeau est vide, comme le rappelle Hugues Dionne, les ossements de Saint-Jacques ne sont pas dans la crypte de la cathédrale de Compostelle, ni ailleurs en Europe.

Et pourtant, « ce qui n'a jamais été » semble permettre à une réelle expérience identitaire et spirituelle de s'accomplir. Les modalités de la vie quotidienne qui se développent, ici et maintenant, sur le *Camino* sont jugées plus humaines que celles vécues et imposées dans la société industrielle, urbanisée et engagée dans la compétition internationale. Cheminant dans un espace rural européen marqué par l'expansion romano-occidentale, les pèlerins décident de ne garder de l'écho de ces traces civilisationnelles que l'essentiel, une spiritualité, des valeurs humanistes, un enracinement dans le monde de la vraie vie, celui d'une existence retrouvant un rythme plus paisible. La filiation s'opère ainsi en ne retenant que le meilleur de l'héritage. « Le motif de ma marche vers Compostelle », écrit Dionne, est de « mieux m'inscrire dans ce chemin d'humanité pour apprendre à devenir plus humain! » (p. 63). Partant d'un présent relativement déboussolé, le cheminement vers Compostelle vise à permettre la réactivation de valeurs (une éthique, des références humanistes débarrassées des scories sanguinaires de l'histoire) à réinjecter dans la société.

L'acceptation chez leurs « semblables » d'autres jaillissements de sens et/ou de sagesse, qu'ils soient internes au christianisme (le protestantisme, fraternellement côtoyé dans certains récits) ou externes (le bouddhisme, l'humanisme laïc), n'est pas à sous-estimer. À titre d'exemple, prenons la rencontre que fait, en chemin, Claude Bernier avec un évêque presbytérien américain accompagnant sa fille. Nul chauvinisme ne s'introduit dans le commentaire de ce pèlerin québécois par ailleurs serein vis-à-vis de ses propres valeurs :

À ces deux personnes que j'ai souvent croisées sur le sentier, je n'hésiterai [pas] à dire mon admiration sans limite, dans la cathédrale de Santiago, en les serrant bien fort dans mes bras.

Je ne les ai jamais vu tricher : prendre l'autobus ou faire transporter leur sac... (p. 142)

La relecture critique de leur parcours historique et l'acceptation d'autres sources de valeurs permettent aux pèlerins de se reconnaître dans un lignage. Mais ce lignage n'est pas seulement celui de la filiation qui rattache à un géniteur ou à une ethnie, voire à la singularité d'une histoire, c'est plus largement celui qui les relie à une culture, à une spiritualité, aux acquis de valeurs humanistes et démocratiques bafouées dans le passé et menacées dans notre avenir par la déshumanisation qui travaille agressivement nos sociétés. Un anthropologue relativiste dirait que ces valeurs « humanistes » spécifient une singularité, qu'elles ne sont pas « universelles », qu'ici en l'occurrence elles renvoient à un réseau d'individus qui partagent une même expérience, un réseau qui « organise des rapports entre les différences » (Lemieux, 2004, p. 38). Les scribes pèlerins de ce corpus les posent effectivement comme leur singularité à respecter, car ces valeurs leur permettent de s'identifier dans le monde et d'en critiquer la marche. Cette « particularité » leur permet également et paisiblement l'élargissement relatif de leur cercle identitaire tout en abordant le futur avec des repères éthiques.

Conclusion

Les récits des voyageurs et des pèlerins québécois du XX^e siècle témoignent de changements importants dans la façon de présenter leur identité, de poser leur différence et/ou leur appartenance ainsi que d'envisager leurs relations vis-à-vis d'autres cultures, d'autres modes de vie. Jusqu'aux années

1940, majoritairement porteurs, à partir du catholicisme, de l'évolutionnisme occidental, catalysés par l'aiguillon du Salut sinon par celui de la Raison ou du Progrès (c'est-à-dire de la pensée occidentale s'édifiant dans le sillage des Lumières), les voyageurs et les pèlerins vont exposer dans les récits leur supériorité essentielle. Au nom de la configuration identitaire dont ils se drapent pour parcourir le monde, ils se permettront de juger négativement les peuples et nations qui ne se conforment pas à leurs valeurs.

Il en va différemment dans la seconde moitié du XX^e siècle alors que les voyageurs partent pour mieux se départir de leurs idées reçues et pour ébranler leur « belle assurance d'Occidental » (Pellerin, 2000, p. 38). Le renversement particulièrement caractéristique de leur discours consiste alors à faire le procès du modernisme occidental. Les espérances liées au progrès moderne laissent place à un sentiment de perte et de promesses non tenues une fois comparées à la « profonde humanité » (Olivier, 2008, p. 119) qu'aurait su préserver notamment la civilisation asiatique. Au dire de certains, le progrès aurait mené à une forme d'avilissement matérialiste incitant les hommes à rester

repliés sur eux-mêmes par les priorités d'argent, de possession, de prestige, d'émancipation sexuelle érigées en absolus par une société de consommation, dont c'est l'avantage de garder l'homme dans l'infantilisme. (Coutu, 1977, p. 148)

À la limite, la représentation de l'autre agit alors comme un miroir dans lequel se reflètent, de manière inversée, les manques du soi. Avec la fin du siècle toutefois, cette tendance qui consiste à se dévaloriser par rapport à l'autre semble devenir une phase dépassée de la reconfiguration identitaire, à

l'instar de celle qui visait autrefois à se valoriser en dénigrant l'autre. Comme le mentionne Pascal Bruckner,

l'affirmation de la perfection de l'homme lointain a sûrement constitué une étape nécessaire après l'injuste mutilation opérée par le colonialisme. Mais on ne peut indéfiniment baser un combat sur une contre-vérité. (1983, p. 279)

À partir des années 1990, le pèlerinage à Compostelle permet à des Québécois — comme à bon nombre d'Européens — de reprendre le contact avec un passé et une culture qu'ils revisitent en y imprimant leurs singularités, leurs doutes et leurs aspirations. Cette réactivation constitue pour les pèlerins l'occasion de témoigner de leur appartenance — une appartenance choisie volontairement — à une lignée culturelle commune et élargie. Nous ne sommes plus dans la reproduction endogamique du « même » avec son cortège de refoulements, ni dans la recherche chez l'autre d'un trésor perdu. Cette reconstruction identitaire, qui est affirmation de valeurs humanistes, d'acquis civilisationnels (après un sérieux travail de reconfiguration), peut permettre de retrouver des racines, de leur donner plus d'espace vital et de se projeter dans le futur. À la fin de son essai intitulé *Les communions humaines*, Régis Debray, évoquant cette dimension de l'humain qui dépasse l'individu et permet le maillage d'un tissu social, écrit : « S'efforcer de ne pas tarir, dans l'immédiat et pour ce qui dépend de nous, ce minuscule, aléatoire et vivifiant filet de mémoire, s'accrocher à ce fil d'Ariane, cela seul nous permet de prendre le pari du sens. Quant à le gagner... » (p. 158).

Bibliographie

- AUGÉ, Marc (1994), *Pour une anthropologie des mondes contemporains*, Paris Flammarion.
- BEAUDIN, Jean-Charles (1946 [1937]), *Autour du monde. Rêves et réalités d'un voyage*, Montréal, Beauchemin.
- BELLEAU, André (1986), « Maroc sans noms propres », dans *Surprendre les voix*, Montréal, Boréal, p.49-55.
- BERNIER, Claude (2002), *Mes 2000 Kilomètres sur les sentiers de Saint-Jacques-de-Compostelle*, Lac-Beauport, Arion.
- BETTINGER, Simone (2007), *L'Escargot du Chemin*, Montréal, Carte Blanche.
- BLANCHARD, Louise et André DALCOURT (2000), *Sabbatique asiatique II: le Sri Lanka, la Birmanie, la Thaïlande, le Cambodge et le Viet-Nâm: récit de voyage*, Outremont, Lanctôt.
- BOLDUC, Marie-Line (2009), « Les récits de voyage de Jacques Hébert: l'ambiguïté d'une écriture au Canada français d'après-guerre », mémoire de maîtrise, Sherbrooke, Université de Sherbrooke.
- BRUCKNER, Pascal (1983), *Le Sanglot de l'homme blanc. Tiers-Monde, culpabilité, haine de soi*, Paris, Seuil.
- BRUCKNER, Pascal (1992), « Faut-il être cosmopolite? », *Esprit*, décembre, p. 80-101.
- CANTIN, Serge (2001), « Le projet inachevé de la modernité québécoise », *Combats*, vol. 5, n° 1 et 2, printemps-été, p.5-7.
- (2003), « Le chemin du Puy. Journal d'un coquillard », dans *Nous voilà rendus au sol. Essai sur le désenchantement du monde*, Montréal, Bellarmin, p. 77-128.

- CARON, Ivanhoë (1930), « Voyage dans l'Inde », *Le Terroir*, vol. 11, n° 11, avril, p. 34-47; n° 12, mai, p. 34-41.
- CAROUX, Jacques (2005), « Le récit de pèlerinage. De la survivance à la thérapie de moi », dans Pierre Rajotte (dir.), *Le Voyage et ses récits au XXe siècle*, Québec, Nota bene, p. 19-50.
- CAROUX, Jacques et Pierre RAJOTTE (2007-2008), « Récits de pèlerins québécois à Saint-Jacques-de-Compostelle. Vers une reconfiguration du religieux? », *Globe. Revue internationale d'études québécoises*, vol. 10/11 et 11/12, p. 53-74.
- CARPENTIER, André (2002), *Mendiant de l'infini. Fragments nomades : récit*, Montréal, Boréal.
- (2003), « Écrire le voyage », dans Rachel Bouvet et Basma El Omari (dir.), *L'Espace en toutes lettres*, Québec, Nota bene, p. 161-174.
- CERTEAU, Michel de (1980), *L'Invention du quotidien. 1. Arts de faire*, Paris, 10/18.
- CHENAUX, Jean (1999), *L'Art du voyage : un regard (plutôt) politique sur l'autre et sur l'ailleurs*, Paris, Bayard.
- CLAVET, Roger (2000), *La Chine de ma vie : un peureux dans l'empire du milieu*, Montréal, Stanké.
- CLOUTIER, Eugène (1969), *Journées japonaises*, Montréal, Éditions du Jour, coll. « Les Pays du Jour ».
- CLOUTIER, R.P. Urbain-Marie (1922), *Propos japonais*, Québec, Imprimerie Franciscaine Missionnaire.
- COUTU, Lucien (1977), *Pèlerinage à l'Est*, Montréal, Fides.
- DEBRAY, Régis (2005), *Les Communions humaines. Pour en finir avec « la religion »*, Paris, Fayard.
- DESMARAIS, Marcel-Marie (1956), *Mon Voyage au Japon*, [s.l.], Lévrier.

- DIONNE, Hugues (2005), *Au bout de l'humain. Essai autobiographique sur le chemin de Compostelle*, Montréal, Médiaspaul.
- DULAC, abbé F.X.-AD. (1922), *Aux pays de Jésus*, Québec, Imprimerie « Le Soleil ».
- DUPUIS, Hervé (1995), *Voir ailleurs*, Montréal, Triptyque.
- EHRENBERG, Alain (1998), *La Fatigue d'être soi. Dépression et société*, Paris, Odile Jacob.
- ÉTHIER-BLAIS, Jean (1986), *Voyage d'hiver*, Montréal, Leméac.
- FILION, Gérard (1953), *Splendeurs et misères de l'Inde*, Montréal, « Le Devoir ».
- FOUCAULT, Michel (2001), *Dits et écrits*, « Des espaces autres », vol. 2, 1976-1988, Paris, Gallimard.
- GAGNON, Hélène J. (1944), *Blanc et noir*, Montréal, Éditions de l'arbre.
- GAGNON, Jean-Louis (1944), *Vent du large*, Montréal, Lucien Parizeau et compagnie.
- GLISSANT, Édouard (1996), *Introduction à une Poétique du Divers*, Paris, Gallimard.
- GOHARD-RADENKOVIC, Aline (dir.) (2004), *Le français dans le monde. Altérité et identités dans les littératures de langue française*, Paris, Clé International.
- GRANDBOIS, Alain (1971), *Visages du monde. Images et souvenirs de l'entre-deux-guerres*, Montréal, Hurtubise HMH.
- GRESKOE, Taras (2005), *Un voyage parmi les touristes*, Montréal, VLB éditeur, 2005.
- HÉBERT, Jacques (1952a), *Aventure autour du monde*, tome 2 : L'Inde aux mystères, Montréal, Fides.
- (1952b), *Aventure autour du monde*, tome 3 : L'Asie musulmane, Montréal, Fides.

- (1953), *Nouvelle Aventure en Afrique*, tome 1 : Au pays de la soif et de la peur, Montréal, Fides.
- LAJEUNESSE, Martin (1946), « Préface », dans Germain Lesage, *Capitale d'une solitude*, Ottawa, Éditions des Études oblates, p. 7-8.
- LANDOWSKI, Éric (1997), *Présences de l'autre. Essais de socio-sémiotique II*, Paris, Presses universitaires de France.
- LATRAVERSE, Louise (1995), *India, mon amour*, Montréal, Art Global/Libre expression.
- LEBEL, Maurice (1957), *Images de la Turquie*, Québec, Librairie de l'Action catholique.
- LEMIEUX, Raymond (2004), « Penser l'Autre, enjeu des sociétés contemporaines », dans François Nault et Anne Fortin (dir.), *Dire l'impensable, l'Autre*, Montréal, Médiapaul, p. 13-70.
- LÉTOURNEAU, Jocelyn (2000), « Se souvenir d'où l'on s'en va : L'Histoire et la mémoire comme reconnaissance et distance », *French Historical Studies*, vol. 23, n° 2, Spring, p. 277-300.
- MAGNAN, C.-J. (1934), *Sur les routes de France*, Montréal, Beauchemin.
- MARCEL, Jean (2002), *Lettres du Siam : lettres à Jean Tétreau sur le pays des hommes libres*, Montréal, L'Hexagone.
- MAURAUULT, Olivier (1922), *Le Devoir*, vol. 13, n° 162, 14 juillet, p. 1.
- MIRON, Isabelle (2005), « Présentation », *Liberté* « Lever l'encre », n° 269, septembre, p. 3-6.
- MONTICONE, Ugo (2005), *Zhaole*, Montréal, Cram.
- MONTPETIT, Édouard (1928), « Impressions », *Revue trimestrielle canadienne*, vol. 14, p. 113-130.

- OLIVIER, Alain (2008), *Voyage au Viêt Nam avec un voyou*, Montréal, XYZ.
- OUELLET, Pierre (2003), *L'Esprit migrateur. Essai sur le non-sens commun*, Montréal, Trait d'union.
- (2008), *Hors-Temps. Poétique de la posthistoire*, Montréal, VLB éditeur.
- PELLERIN, Jean (2000), *Escales au bout du monde*, Montréal, Guérin.
- PÉLOQUIN, Bonaventure (1921), *Débuts d'un missionnaire*, Montréal, [s.é.].
- RAJOTTE, Pierre (dir.) (2005), *Le Voyage et ses récits au XXe siècle*, Québec, Nota bene.
- RENAUD, Madeleine (2002), *Marcher sur le chemin de Compostelle*, Sherbrooke, GGC, coll. « Mes mots ».
- RICŒUR, Paul (1990), *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil.
- (2000), « Fragile identité : Respect de l'autre et identité culturelle », texte prononcé au Congrès de la Fédération Internationale de l'Action des Chrétiens pour l'Abolition de la Torture, à Prague en octobre 2000. Texte publié dans *Les Droits de la personne en question — Europe Europa 2000*, publication FIACAT, <http://www.fondsriceur.fr>.
- ROQUEBRUNE, Robert de (1968), *Cherchant mes souvenirs (1911-1940)*, Montréal, Fides.
- ROY, Camille (1907), « La nationalisation de la littérature canadienne », dans *Essais sur la littérature canadienne*, Québec, Garneau.
- SAÏD, Edward (1980), *L'Orientalisme : l'Orient créé par l'Occident*, Paris, Seuil.
- TURNER, Victor (1990), *Le Phénomène rituel. Structure et contre structure*, Paris, Presses universitaires de France.

WIEVIORKA, Annette (2005), « Le procès de Nuremberg et ses suites », dans Annette Wieviorka et Stéphane Courtois (dir.), *L'État du monde en 1945*, Paris, La Découverte/Poche.

Résumé

Dans cet article, notre enjeu a été d'explorer les différentes modalités du rapport à soi et aux autres s'exprimant dans les récits de voyageurs et de pèlerins québécois du XX^e siècle. À partir de l'analyse de plus de soixante récits, nous avons dégagé trois configurations culturelles témoignant de changements importants dans la façon de présenter son identité et d'envisager d'autres cultures, d'autres modes de vie. De l'affirmation endogamique de soi s'articulant à une dévalorisation des autres, nous passons à la recherche chez l'autre d'un trésor perdu puis à une tentative de reconstruction identitaire permettant au soi d'affirmer sa singularité.

Abstract

In this paper, the aim was to explore the different representations of the relation to the Self and the Other as expressed in Quebec travelers' and pilgrims' accounts of the 20th century. Through the study of more than sixty accounts, three cultural configurations that reveal important changes in the ways to represent one's identity and to contemplate other cultures were observed. First there is an endogamic affirmation of the Self hinging on the disparagement of the Other, then there is the Self seeking in the Other a lost treasure, and finally comes an attempt to reconstruct the identity of the Self, allowing it to assert its singularity.

Américanité et quête identitaire dans
La montagne secrète de Gabrielle Roy :
une représentation renouvelée
de l'imaginaire continental

Nova Doyon
Université Laval

Si les premières analyses sur l'américanité de la culture québécoise dans les années 1970 répondaient notamment à une volonté d'affirmation à l'endroit des deux principales cultures de référence, l'étatsunienne et la française, cette prise de conscience d'une appartenance aux Amériques a néanmoins des racines bien antérieures à la Révolution tranquille. Elle repose sur la construction, dès le Régime français, d'une identité propre (Ouellet, 1997), d'un imaginaire « canadien »

(Lemire, 2003), marqué par la prégnance, dans la tradition orale puis dans la littérature, d'un ensemble de thèmes, de figures et de mythes littéraires liés à l'espace géographique nord-américain : ceux du voyage, de l'exil, de la frontière, de l'appel à l'aventure et de la conquête du territoire, de la quête de régénération, de la rupture et du recommencement, qui sont véhiculés par des personnages emblématiques tels que le coureur des bois, le voyageur, le pionnier ou encore l'autochtone (Bouchard et Andrès, 2007; Morency 1994).

Les récits du Nord et du Grand-Nord canadiens de Gabrielle Roy, *La Petite Poule d'Eau* (1993 [1950]), *La montagne secrète* (1994 [1961]), *La rivière sans repos* (1995 [1970]) et *Un jardin du bout du monde* (1994a [1975]), sont traversés par des figures associées au nomadisme et de mythes forgés par l'expérience américaine (au sens continental). L'espace géographique y est source d'apprentissage, de prise de conscience, de transformation. L'exil ou le voyage, qu'il soit imposé ou désiré, devient l'occasion pour certains personnages (Luzina Tousignant, Elsa Kumachuk, Pierre Cadorai ou encore Martha Yaramko) d'une (ré)appropriation de soi. C'est dans l'éloignement de la communauté d'origine ou d'appartenance que les individus se découvrent, alors qu'ils se retrouvent confrontés à leur solitude au sein de l'immensité du territoire canadien. La rupture (temporaire) avec la civilisation permet ainsi aux individus de prendre la véritable mesure de leur être.

S'intéressant au sort de différentes minorités culturelles au Canada, les récits de fiction nordiques de Gabrielle Roy, qui mettent en scène des immigrants de l'Europe de l'Est installés dans les Prairies, des colons québécois ayant migré dans l'Ouest à la fin du XIX^e siècle et des autochtones du Grand Nord

confrontés à la modernité technologique des Blancs, reflètent sans aucun doute « une conception particulière du multiculturalisme canadien » (Morency, 2008 : 122). Peut-être est-ce en raison de cette prise en charge d'une réalité cosmopolite que ces œuvres, toutes publiées après la Seconde Guerre, rompent avec la représentation idéologique de la nature et du paysage qui avait jusqu'alors prévalu dans la littérature canadienne (tant francophone qu'anglophone¹). Tandis que du côté francophone, les romans du terroir du XIX^e siècle et les récits régionalistes des premières décennies du XX^e siècle avaient fait du rapport à la terre l'un des fondements de l'identité canadienne-française, les romans et nouvelles de Roy qui ont pour cadre l'espace nordique canadien témoignent plutôt d'une réinterprétation du rapport symbolique au territoire sur le mode non plus collectif mais individuel.

L'objet de la présente analyse, qui se consacrera à *La montagne secrète*, n'est cependant pas d'expliquer les causes de ce changement de valeurs associées au paysage et à la nature dans le discours littéraire², mais de montrer comment le roman,

¹ On peut considérer à juste titre que l'œuvre de la romancière d'origine franco-manitobaine, parue d'abord en français et immédiatement traduite en anglais, participe de l'imaginaire littéraire tant canadien que québécois. Comme le signale François Ricard, Gabrielle Roy est probablement un des rares auteurs au Canada « dont l'œuvre transcende vraiment la barrière linguistique et qui est considéré également par les deux communautés – ou par les deux institutions littéraires, comme un de leurs membres à part entière » (Ricard, 1996, p. 494, cité par Morency, 2008, p. 116).

² Antoine Sirois constate que la conception du rôle de la nature dans l'œuvre de Roy « se démarque nettement de la visée agriculturiste » (1989, p. 381) qui domine dans le roman canadien-français jusqu'à la Seconde Guerre alors que « l'idée de nature connote l'idée de possession du sol » (380). Sirois explique à ce titre qu'à l'époque où Roy rédige *Bonheur d'occasion*, paru en 1945, « [l]e contexte littéraire au Canada français et anglais semble [...] favorable à une

publié en 1961, réactive un certain nombre de mythes fondateurs de l'imaginaire américain. Le voyage au sein de l'étendue sauvage boréale apparaît comme le motif fondamental de la quête identitaire du personnage principal, Pierre Cadorai, un peintre autodidacte qui s'avère également un excellent coureur des bois. Poussé par l'appel de la découverte, il trouve dans les espaces vierges du Grand Nord l'inspiration créatrice, symbolisée par une montagne solitaire de l'Ungava.

L'imaginaire américain

Témoignant de la singularité de l'expérience continentale, l'américanité peut être définie comme une identité culturelle fondatrice, partagée par toutes les « collectivités neuves » (Bouchard, 2000) des Amériques, fondée sur un lien particulier à l'histoire et à l'occupation territoriale. Cette identité repose sur la formation préalable d'un « imaginaire collectif » (Bouchard, 2000) qui se décline dans un patrimoine coutumier et des pratiques discursives, lesquelles proposent des récits fondateurs (mythes) et des utopies (projections vers l'avenir) en mesure de définir la collectivité. Dans cette optique, l'américanisation désigne la démarche d'appropriation continentale des cultures du Nouveau Monde et leur affirmation progressive à l'endroit des sociétés européennes dont elles sont issues. L'appropriation constitue ainsi un « processus d'identification collective médiatisé par l'espace » (Bouchard, 2000, p. 23) et se rapporte à l'ensemble des relations que les

perception nouvelle de la nature » (385). Les auteurs de *L'Histoire de la littérature québécoise* notent chez Roy un « détachement face aux enjeux idéologiques et traditionnels » (2007, p. 296).

habitants tissent entre eux et avec le lieu qu'ils occupent. Elle dit la façon dont ils ont aménagé, nommé, rêvé le territoire. La littérature contribue en ce sens à « dote[r] le territoire d'un imaginaire qui le rend significatif à sa population » (Lemire, 2003, p. 17). Jack Warwick (1972) identifie volontiers l'espace identitaire de la littérature canadienne-française à la géographie nordique. Selon lui, l'imaginaire canadien-français serait écartelé entre deux espaces, le territoire laurentien domestiqué et la nature sauvage des « pays d'en haut », qui correspondent chacun à un système de valeurs : la stabilité, associée à un repli sur soi, pour le premier; le voyage ou l'exil, lié à l'expansion territoriale, pour le second.

Rappelant que l'attrait pour la liberté et le goût du voyage furent d'abord des traits attribués, par les administrateurs coloniaux français, aux autochtones et, par extension, aux Canadiens coureurs des bois, Réal Ouellet va jusqu'à considérer que « [c]ette tradition de nomadisme est un des principaux facteurs de distanciation culturelle progressive des *Canadiens* à l'égard de leur société d'origine » (1997, p. 62). Considérant que le nomadisme, présent dans plusieurs écrits du XIX^e siècle et romans régionalistes des années 1930-1940, se retrouve encore « dans une large partie de la production romanesque plus récente qui met souvent en scène, non plus un coureur de bois, mais un artiste ou un intellectuel qui parcourt le monde à la recherche de son moi » (1997, p. 85), Ouellet passe pourtant sous silence le roman *La montagne secrète* qui met en scène un peintre-trappeur.

Si les tensions entre l'héritage européen et l'expérience continentale constituent, selon plusieurs chercheurs (Bernd, 2009; Bouchard 2000; Bouchard et Lamonde 1995; 1997;

Lamonde, 1996; Morency, 1994), le conflit fondateur de l'identité québécoise, cette dualité ne serait toutefois pas le propre de la culture québécoise. En effet, comme le souligne Zilá Bernd, les littératures américaines ont toutes eu « au départ à faire face à une contradiction : exprimer dans la langue de l'Autre (l'Européen) une nature et un imaginaire propres (aux Américains) » (1999, p. 18). La littérature québécoise partage ainsi certains mythes littéraires avec les autres cultures du Nouveau Monde, également marquées par leur appartenance à la fois à la sphère européenne et à la sphère américaine³. Jean Morency (1994) reconnaît notamment un imaginaire commun aux littératures québécoise et étatsunienne.

Selon Gérard Bouchard, les mythes, qu'il définit comme des types singuliers de représentations collectives (2007, p. 409), permettraient de surmonter symboliquement (dans le discours) les contradictions inhérentes à cette dualité culturelle. Pour Morency, le mythe est « une histoire exemplaire prenant valeur de paradigme » (1994, p. 12) ou, en d'autres termes, la représentation d'un événement primordial qui traverse une culture naissante et marque l'imaginaire collectif. Le conflit fondateur constitutif de l'expérience du Nouveau Monde structure ce qu'il nomme « le mythe américain ».

Reposant sur un mode d'appropriation particulier du territoire, le mythe américain se donne à lire comme le récit fondamental de la métamorphose de l'homme au contact du

³ Le *Dicionário de figuras e mitos literários das Américas* [Dictionnaire des figures et mythes littéraires des Amériques] sous la direction de Zilá Bernd (2007), répertorie les figures et mythes littéraires récurrents investis et travaillés par les écrivains du continent américain.

continent. Le mythe de la régénération se traduit dans les œuvres littéraires par la transformation d'individus faisant l'expérience de l'espace, explorant les marges du territoire et adoptant les mœurs des Amérindiens, figures médiatrices par excellence entre deux états donnés. L'idée de rupture et de recommencement, au cœur du mythe américain, se manifeste quant à elle à travers la mobilité, le voyage ou la traversée du continent.

Dans la présentation de l'ouvrage *Romans de la route et voyages identitaires* (Morency, den Toonder et Lintvelt, 2006), les auteurs rappellent que le déplacement dans l'espace américain est souvent lié à la recherche identitaire, fut-elle culturelle (par la confrontation de la vision de deux collectivités) ou personnelle. Chez Pierre Cadorai, personnage central de *La montagne secrète*, la quête se révèle essentiellement individuelle. Traversé par une tension entre l'exil et le retour, par un rapport dialectique entre les espaces immenses de la nature et ceux plus confinés de l'intériorité, par un déchirement du personnage entre son besoin de solitude et le désir d'une présence amicale à ses côtés, le roman entraîne le protagoniste depuis le Nord de la Saskatchewan jusqu'à Paris, en passant par le Nord du Manitoba et celui du Québec. Ce voyage sera pour l'artiste-nomade l'occasion d'une découverte de soi et d'une prise de conscience de sa vocation, qui consistera à « élucider le mystère de la vie » (Roy, 1994, p. 101) à travers ses peintures.

Si Morency a déjà envisagé ce roman sous l'angle de l'américanité, il s'agissait pour lui de voir comment s'y présente le scénario transformationnel inhérent au mythe américain en analysant « le jeu conflictuel des structures anthropologiques

de l'imaginaire » représentées notamment, dans le roman de Roy, par les régimes diurnes et nocturnes (1994, p. 155). Cet article prolongera l'analyse de Morency en montrant comment l'espace nordique joue un rôle structurant dans le récit : il est le point de contact du personnage principal entre le réel et l'imaginaire, *entre l'ici et l'ailleurs*, entre lui-même et les autres. Dans *La montagne secrète*, l'imaginaire américain se décline en premier lieu sous la forme d'un territoire fictif inspiré de la géographie réelle du Grand Nord canadien, mais doté de qualités surnaturelles.

Un paysage imaginaire

L'histoire de Pierre Cadorai est inspirée de celle du peintre René Richard, voisin et ami de Gabrielle Roy à Charlevoix, ainsi qu'elle le raconte dans un texte-hommage sur ce dernier⁴. Mais tandis que pour son ami, cet « infini de ciel et de terre » (1994, p. 175) était un appel à la liberté, l'immense pays du Grand Nord canadien sera, pour le personnage du roman de Roy, un asservissement à la création. Pierre Cadorai porte en lui une

⁴ Lucie Hotte (2000) distingue les trois types d'espace qui existent selon elle en littérature : l'espace de la représentation, c'est-à-dire le contexte de production de l'œuvre, l'espace représenté, qui réfère au lieu physique décrit dans le roman, et l'espace structurant, qui joue un rôle fondamental dans l'économie du récit. Selon Hotte, l'analyse des structures spatiales d'un roman doit permettre d'envisager le lieu fictif non simplement comme le symbole de l'espace existant, mais comme la « particularisation d'un ailleurs complémentaire du lieu réel où il est évoqué » (Bourneuf, 1970 cité par Hotte, 2000, p. 350).

⁵ Le texte fut publié dans le catalogue de l'exposition de Richard au Musée du Québec en 1967. Il est repris dans la réédition de *La montagne secrète* dans la collection Boréal compact (1993, p. 175-180), dont la couverture est ornée d'une peinture de Richard intitulée *Sans titre ou La montagne secrète*.

œuvre, un paysage qu'il cherche à libérer, et c'est seulement en s'y donnant corps et âme qu'il y parviendra. C'est ainsi qu'il parcourra pendant plus de dix ans le territoire canadien avant de terminer sa vie à Paris, rongé par le souvenir de la montagne qui le pousse à réaliser un « tableau final » (154), l'œuvre totale en somme.

Si le roman se fonde sur la géographie réelle du pays ainsi qu'en témoigne, par exemple, les toponymes utilisés pour décrire les lieux qu'explore le personnage, le paysage représenté n'en est pas moins une recreation. La dédicace de *La montagne secrète*, « À R. R., peintre, trappeur, fervent du Grand Nord, dont les beaux récits me firent connaître le Mackenzie et l'Ungava », indique bien la dimension imaginaire du territoire dépeint dans le roman : c'est d'abord par la relation que lui en fit Richard que Roy a pris contact avec cet univers plus grand que nature, avant d'aller elle-même effectuer un voyage en Ungava⁶. Mais c'est surtout à travers les yeux du peintre-personnage⁷, par le truchement de ses croquis et de ses peintures minutieusement décrits par Roy, que ce paysage se met à exister.

Le Grand Nord est présenté dans le roman comme un espace démesuré où l'homme et la nature ne font plus qu'un devant l'adversité. Les qualités humaines que l'auteure attribue à la nature dit bien la nécessaire collaboration entre les êtres

⁶ Selon Ricard, la description de l'Ungava ouvrant le chapitre X est directement inspirée du voyage de Roy à Fort-Chimo, dans le Grand Nord, à l'été 1961 (1984, p. 593). Ce voyage donnera également lieu aux récits qui composent *La rivière sans repos* (1995 [1970]), ainsi que le signale l'auteure dans une note liminaire au début de ce livre.

⁷ Morency considère que « Pierre Cadorai s'avère ainsi un personnage caractérisé par le regard qu'il porte sur les êtres et les choses » (1994, p. 156). Sur cette question, voir également Morency, 1985.

pour survivre en ces lieux inhospitaliers : « les arbres des climats tempérés jusqu'ici aventurés paraissaient avoir enduré une épreuve assez proche de la misère humaine [...] ils montraient des corps débiles et souffreteux » (19). C'est le caractère extrême de ce lieu qui lui confère une grande partie de sa richesse, en faisant un endroit unique au monde. Si les Hauts Territoires dévoilent parfois un paysage « accablant » (25), ils recèlent également « d'étonnantes montagnes chauves [...] qui, par leur coloration intense, la lumière qu'elles réfléchissent, nulle part au monde n'ont sans doute leurs égales en splendeur » (69). Les espaces immenses de la plaine arctique sont aussi dépeints comme ceux de la plus grande solitude : outre quelques rares régions topographiées et habitées, « [l]e reste était sauvagerie, silence, ciel démesuré. Cela quelque part dans les Territoires du Nord-Ouest, tout ce haut du Canada, la moitié presque d'un continent, et presque tout entier encore à quelques rares poignées d'hommes » (12).

Dans ce lieu désertique encore largement inexploré, les frontières sont essentiellement marquées par des changements de végétation, de légères variations dans le paysage. Tandis qu'il se rapproche du cercle polaire, Pierre Cadourai observe « le dernier peuplier-tremble à vivre sous ces latitudes » (19). Par la suite et jusqu'au delta du fleuve Mackenzie, il ne trouve plus, sur son parcours, « que l'épinette et le petit bouleau blanc » (19). Guidé par une carte topographique très sommaire, le protagoniste passe presque indistinctement d'une province à l'autre : « Il franchit par l'extrême nord la province de la Saskatchewan. En fin août il jugea avoir atteint le haut nord du Manitoba » (64).

Roy représente le Grand Nord comme une contrée sauvage qui, par ce fait même, possède un caractère magique. L'espace nordique, situé aux marges du monde civilisé, se révèle enchanté : doté d'une volonté propre, il a le pouvoir de transformer ceux qui s'y aventurent en inscrivant profondément sa marque en eux :

Il y avait, au bout de la terre, entre le jour et la nuit, au bas du ciel, une sorte de plaine illuminée, contrée intermédiaire d'un attrait indicible. Cette heure a des effets divers sur les voyageurs du Grand Nord. Les uns tombent alors sous le coup d'une mélancolie déchirante. D'autres deviennent comme fou de confiance, leur destin leur paraît grandir (22).

Pierre n'échappe pas à l'emprise de ce lieu singulier. Poussé par un appel dont la source est encore diffuse, il reprend la route et finit par se faire happer par une « rivière ensorcelante » (64) ne figurant sur aucune carte. D'abord attiré par l'envoutante « fresque continue » (65) que présente la rivière, le peintre se fait ensuite entraîner dans les rapides où il perd tout son butin : son canot, ses huiles, ses pochades, ses provisions. Le voyageur se retrouve alors contraint d'avancer dans une « stérile forêt de petites épinettes inanimées » (66) où nul homme ne semble être passé avant lui. Il arrive miraculeusement à la ville de Flin Flon, alors qu'il n'existe aucun « chemin encore pour y parvenir à travers les désolations nordiques du Manitoba » (76).

Et c'est au terme d'une série de « mystérieuses épreuves » (77) que Pierre tombe sur sa montagne, *La Resplendissante*, *La Solitaire* ainsi qu'il la nomme (83), comme en réponse à l'appel de sa destinée : « Devant lui se dressait une haute montagne isolée que le soleil rouge embrasait et faisait brûler comme un grand feu clair » (79). « Faite pour plaire à un œil d'artiste »

(81), la montagne semble n'avoir été créée que pour être découverte par peintre-trappeur. Elle s'anime sous l'œil de son admirateur : « Tant que l'on n'a pas été contenu en un regard, a-t-on la vie? A-t-on la vie si personne encore ne nous a aimés? Et par toi, disait-elle encore, par toi, enfin, Pierre, je vais exister » (82). Après cette rencontre, la vie de Pierre sera consacrée à rendre l'insaisissable beauté de cette majestueuse montagne de l'Ungava dont le souvenir hantera l'esprit du peintre.

C'est pourquoi l'artiste-nomade accepte, sous les recommandations du missionnaire André Le Bonniec rencontré tandis qu'il se faisait soigner au village d'Orok, de se rendre à Paris afin d'acquérir les techniques picturales *qui lui font défaut*. Ce séjour dans la capitale française n'a pour Pierre qu'une seule raison d'être : mieux réussir à peindre sa montagne. Pour ce faire, l'artiste autodidacte est prêt à bien des sacrifices : « s'il y perdait toute liberté et presque son identité, il savait bien que ce n'était que pour plus tard mettre au service de la Montagne tout ce qu'il aurait ici appris » (139).

Avant de traverser l'Atlantique, alors qu'il survole en avion une partie de l'immense territoire qu'il a parcouru, l'aventurier prend conscience du peu qui lui reste au terme de son long périple dans le Grand Nord :

Toundra de l'Ungava, savane du Nord manitobain, forêt interminable des Bas et Haut-Mackenzie, tout cela qu'il avait mis des années à franchir au prix d'efforts les plus épuisants, tout à coup à ses yeux se rétrécissait, se condensait, n'était plus que quelques images seulement, quelques images fugitives et le reste – labeur, peine infinie, était emporté (109).

Désormais, c'est en lui et sur ses toiles que vivra le territoire parcouru. Tandis que les pérégrinations de Cadorai dans les territoires nordiques lui ont permis de faire le plein

d'images qui alimenteront plus tard sa création, le voyage en France sera pour le peintre canadien l'occasion d'un retour imaginaire dans l'espace américain. Le récit qu'il fait de son expérience continentale à un jeune peintre français rencontré en plein cœur de Paris le ramène, par la remémoration, à son lieu d'origine.

La rencontre avec l'Autre

C'est donc chargé de ses souvenirs du Grand Nord que Pierre débarque dans la ville-lumière. L'homme venu des territoires vierges appréhende Paris en digne coureur des bois, comme s'il « arrivait dans une bourgade du Mackenzie » (118). Peut-il en être autrement pour celui qui a défini son rapport au monde au contact de ce pays-continent des Territoires du Nord-Ouest? Pierre se retrouve pourtant plus esseulé dans ce lieu peuplé qu'il ne l'a jamais été en plein cœur de l'immensité nordique, ainsi que le suggère l'auteure canadienne, par la voix de son narrateur : « Cette taïga canadienne, cette Sibérie sans fin de notre pays, qu'était-ce en vérité, auprès de cette autre solitude vers laquelle il allait, la si mystérieuse solitude des rues remplies de monde, de pas et de lumière » (109). Roy oppose le caractère ordonné de la ville, façonnée par des siècles de civilisation, aux « farouches espaces » du Grand Nord : si le personnage possède une connaissance intime de ceux-ci, il a du mal à trouver ses repères dans la première.

C'est pourquoi dès que le protagoniste se sent désorienté, il se tourne vers la nature, comme lorsqu'il avait trouvé refuge, peu après son arrivée, au bord de la Seine. Il pouvait alors

imaginer que le fleuve français le reliait, par l'écoulement de ses eaux jusqu'à la mer, aux fleuves Mackenzie et Churchill (123). C'est donc au bord de l'eau, où l'homme du Nord avait établi une sorte de campement, qu'il fait la rencontre du jeune peintre Français, Stanislas Lanski, qui arrive vers lui en canot « comme en n'importe quelle brousse ou sauvagerie du monde » (125). La familiarité qui, pour le voyageur du Nord, se dégage de cette scène n'est certainement pas étrangère au fait qu'une complicité s'installe immédiatement entre les deux hommes.

Contrairement aux précédentes relations d'amitié que Pierre avait nouées au Canada, dans lesquelles il communiquait essentiellement à travers ses dessins, c'est d'abord par la parole que s'établit le rapport avec Stanislas. Le promeneur des Hauts Territoires canadiens trouve dans ce contact inattendu un grand réconfort : « Les histoires fusaient de son cœur. À se raconter, il découvrait un plaisir inédit, neuf, étrange, qui lui restituait son identité, sa vie, sa réalité dont, depuis des jours, à Paris, il était comme dépouillé » (129). Pierre n'avait pourtant pas l'habitude de parler de lui. Lorsqu'il faisait le portrait de Gédéon, de Nina ou de Hans Sigurdsen (alias Steve), le peintre cherchait davantage à en apprendre sur eux qu'à se dévoiler. Si les récits que Pierre fait de sa vie dans le Grand Nord lui permettent de renouer avec ses racines, ils ont un effet similaire sur son confident parisien. Pénétrant l'imagination de Stanislas, les « anecdotes de brousse » du peintre-trappeur le font voyager et l'amènent, par la même occasion, à se redécouvrir : « Vous êtes là. Et me voici pour ainsi dire au Yukon. Le monde est immense... Je ressuscite » (129), constate le jeune homme émerveillé.

Peu à peu, tandis que Pierre se raconte (156), aidé par les dessins que Stanislas tire du coffre de bois du voyageur canadien, c'est au tour du paysage intérieur qui habite le peintre de se matérialiser sous les yeux de l'ami parisien :

Ainsi cette tête de vieux chef indien incomparablement énigmatique! Ce canot qui avait l'air de bondir si allègrement sur l'eau! La vie de Pierre dans les territoires du Nord-Ouest, dont sans cesse il parlait, y était visible comme le jour. Ou plutôt Stanislas se trouvait-il enfin devant le mystère que représentait cette vie (158).

Ce mystère est tout à la fois l'unicité de l'expérience américaine de Pierre, à laquelle son ami n'a accès que par les représentations (orales et picturales) qu'il lui livre, et la mission que poursuit inlassablement le créateur. Sa rencontre avec Stanislas, qui l'amène à plonger en lui-même, lui permet également d'entamer, depuis son exil parisien, le voyage de retour vers les Hauts Territoires. Le rapport du personnage principal de *La montagne secrète* au territoire nordique est marqué à la fois par un enracinement du lieu exploré dans sa mémoire et par une errance imaginaire au sein de cet espace.

Errance et enracinement

Poussé par l'impérieux désir de découverte et l'appel des grands espaces, Pierre Cadourai ne peut s'empêcher, tandis qu'il poursuit son exploration des Territoires du Nord-Ouest, de rêver aux paysages sauvages qu'il n'aura pas la possibilité de voir de ses propres yeux. C'est ainsi qu'avant de repartir vers un nouveau lieu, il imagine

[...] la fin du fleuve, l'extraordinaire delta, de plusieurs manières à la fois : couvert de pétrels de l'Arctique, dans le fracas des glaces – peut-être, au contraire, dans un solennel silence, ou encore entre des banquises ou même sans rives – le Mackenzie entrant enfin dans l'océan glacial. Là-bas, selon la carte, se trouvait déjà un dernier petit village : Aklavik. Il surprit que ce mot était déjà inscrit dans sa tête, dans son cœur. Quel homme était-il donc pour avoir cette faim des endroits perdus! (Roy, 1994, p. 30)

À Paris, il ressentira également cet attrait pour d'autres paysages dont il a perçu l'existence à travers les toiles des maîtres européens qu'il a pu voir au musée du Louvre : « les Pyrénées, la Corde, le ciel de Hollande surtout... » (Roy, 1994, p. 147).

Si l'errance caractérise les déplacements de Pierre dans le Grand Nord puisque, comme le souligne Ricard, sa « mobilité [...] semble n'aller vers aucune destination précise » (2001, p. 123), le nomadisme du peintre-trappeur n'est pas que territorial : il est aussi intérieur. Avant qu'il n'aboutisse à Paris, à la recherche d'un maître, le voyageur a dû parcourir autant de route en lui-même que sur les Territoire du Nord-Ouest, les savanes du Nord du Manitoba et de l'Ungava. Ainsi la géographie physique décrite par le narrateur recouvre-t-elle la géographie intérieure du personnage. De fait, au moment de peindre son portrait depuis sa chambre parisienne, le peintre-trappeur se retrouve à errer dans un univers recomposé par sa mémoire, « en des paysages inconnus, formés de morceaux pris à des endroits divers et néanmoins juxtaposés en un ensemble plaisant » (Roy, 1994, p. 164). Le nomadisme apparaît chez le Pierre comme « un mode d'expression de l'imagination et de la sensibilité » (Warwick, 1972, p. 142).

La dialectique entre l'errance et l'enracinement (ou le nomadisme et la sédentarité), au fondement de l'expérience américaine, est inscrite au cœur même de l'identité du protagoniste du roman, constamment tiraillé entre ces deux relations à l'espace : autant il a besoin de parcourir l'étendue du Grand Nord, de s'y retrouver, ne serait-ce qu'en pensée, pour nourrir sa création, autant il a besoin de s'arrêter en un lieu, clos de préférence, pour s'adonner pleinement à son œuvre. Conséquemment, lorsqu'il se cherche une chambre à Paris, Pierre choisit tout naturellement celle qui a l'air, aux yeux de Stanislas, d'une tanière (151). Le peintre-trappeur voit plutôt dans ce lieu si sombre où l'on aurait pu croire « à la dernière lueur du crépuscule » (152), l'endroit idéal où créer en toute liberté : n'ayant pas à se préoccuper de sa survie, comme dans les territoires de chasse et de trappe, il aura tout son temps pour peindre sa montagne. Si l'errance, qui lui a permis l'arpentage symbolique du territoire, nourri son imaginaire, la stabilité que lui confère son point de chute offre au personnage de Roy l'occasion d'un retour sur soi propice à l'expression de la pensée créatrice. En effet, comme le souligne Morency, « c'est là, dans la réclusion et l'immobilité qu'il pourra renouer [...] avec les espaces immenses et mouvants du Grand Nord » (1994, p. 166).

Dès que Pierre se retrouve tapi dans sa chambre, son esprit le porte immédiatement vers les territoires qui l'habitent : « C'est à peu près le jour du Haut-Mackenzie, vers le mois d'octobre, dit Pierre sur un ton rêveur » (*Ibid.*). Il est alors saisi de nostalgie pour Steve, avec lequel il a passé deux hivers de chasse et de trappe, et pour les Territoires du Nord-Ouest : « Au bonheur étrange qui saisit son cœur, il comprit

combien il s'était ennuyé du vent du Nord, des poudreries, des tourments de la tempête et de la nature » (*Ibid.*).

Les déambulations du personnage dans le Grand Nord, tant celles qu'il a véritablement vécues que celles qu'il s'est remémorées, lui ont permis de découvrir son identité et sa mission, par la confrontation avec la nature sauvage, par la rencontre avec l'autre, mais aussi par la solitude apprivoisée, nécessaire à la création.

L'expérience de la solitude

Bien qu'il voie dans le roman de Roy l'expression de « récits allégoriques ou symboliques visiblement concoctés pour transmettre un 'message' au sujet de la vocation de l'artiste » (1972, p. 138), Warwick reconnaît que le voyage dans le Nord se décline, dans *La montagne secrète*, comme un « mode fondamental de pensée » (140). La traversée de l'espace géographique qu'effectue le protagoniste, d'Ouest en Est, est en effet partie intégrante de sa démarche créatrice. Si, comme le souligne Brochu, la quête esthétique de Pierre Cadorai est un « voyage vers soi » (1984, p. 535), Ricard considère pour sa part que le personnage, à travers son périple, « se familiarise peu à peu non seulement avec le métier et les techniques [...], mais aussi avec la condition particulière de celui qui crée et les paradoxes douloureux que cela comporte » (2001, p. 123). Dans ce cas-ci, la condition du peintre est celle d'un nomade solitaire : « [v]oyageur, l'artiste est avant tout celui qui se sépare continuellement des hommes » (124). Un tel sacrifice

semble inévitable pour permettre à Pierre de réaliser son projet.

La mission de l'artiste, telle que Gabrielle Roy la représente dans le roman, va toutefois bien au-delà du simple accomplissement d'un idéal esthétique : elle comporte également une dimension éthique. À partir de sa propre expérience de la vie, le créateur doit chercher à communiquer aux hommes le sentiment que leurs désirs sont entendus et, par conséquent, qu'ils ne sont pas seuls. C'est grâce aux mots de Shakespeare, qu'il lit au cours de sa traversée de l'Atlantique, que Pierre Cadorai, s'identifiant aux autres créateurs comprend, ce que l'on attend de lui : « *To tell my story...* L'être humain lançait son humble, sa modeste et si légitime requête. Et l'homme, son frère, doué pour la parole, ou les sons, ou les images, tâchait de satisfaire l'incessant appel : *To tell my story...* Au point de délaisser sa propre vie. »(116).

Pour atteindre son but, Pierre doit régulièrement s'éloigner des hommes. Il quitte d'abord le vieux Gédéon, qui lui offrait de le rejoindre dans sa quête désespérée pour trouver de l'or, puis la jeune Nina, qu'il aurait bien voulu protéger, n'eût été l'appel plus fort de l'inconnu et de la solitude : « les froides régions désertes, les ciels à découvrir, sur son cœur exerçaient aussi comme un amour, et le plus possessif » (31). Plus tard, il se sépare de son ami Steve, qui lui avait transmis tout son savoir de trappeur, pour reprendre contact avec la source de sa création. Pagayant sur la rivière, Pierre se sent en paix avec sa décision : « Puis, sur ces rives cessa de retentir la voix humaine [...] En une immense et solitaire région il parut. Et quoiqu'il fût brisé du regret de ses liens humains, son âme lui sembla ici se reposer comme auprès du cœur sauvage de ce monde » (63). De

même, Pierre, qui s'attarde auprès de la montagne même si Orok l'avertit que l'hiver imminent peut s'avérer surnois dans ces parages, n'est pas mécontent de se retrouver seul après la visite du jeune Esquimaux. Le peintre espère ainsi trouver la meilleure façon de rendre l'unicité de sa Resplendissante. Plus tard, Pierre essaie de faire comprendre à Stanislas, qui n'ose pas quitter son ami malade, qu'il a besoin d'être seul. C'est que pour réussir à libérer l'œuvre qui le ronge de l'intérieur, le créateur doit plonger au plus profond de lui-même : « J'ai besoin de comprendre; et on ne comprend presque jamais que seul', disait ce curieux regard obstiné » (168).

En dépit de ce nécessaire isolement, Pierre revient inévitablement vers les hommes, par besoin de reconnaissance pour son art à mesure qu'il progresse dans la réalisation de son œuvre, mais surtout par besoin de ce contact humain qui donne sens à la vie. En effet, alors qu'il souffre du scorbut, le peintre, resté seul dans la cabane du territoire de trappe, comprend que « la seule privation tout à fait intolérable, c'est celle d'un compagnon » (51). À Paris, tandis que, affaibli du cœur depuis sa poursuite de l'original dans l'Ungava, il sent sa fin venir, le protagoniste réalise que la plus grande richesse de sa vie fut sans doute l'amitié. Même si ses amis lui ont fait don de ce cadeau précieux, il sent néanmoins qu'il a contracté une dette envers eux : « de tous les biens que nous recevons [...], aucun ne nous fait plus mal malgré tout que les amis, avec leur confiance en nous, leur espoir... leur attente » (167).

Pour le peintre-trappeur, le « sacerdoce de l'art » (Brochu, 1984, p. 541) est lourd à porter puisqu'il lui demande de sacrifier ses amis au profit de sa solitude. La nature lui a cependant appris que pour passer à travers la vie, « l'homme

doit aller par paire comme les animaux supérieurs » (Roy, 1994, p. 169). Pierre prend alors conscience qu'il a « toujours eu de bons associés » (*Ibid.*) : Sigurdsen, Orok et maintenant Stanislas. C'est pourtant en solitaire qu'il meurt, dans l'apothéose de sa création. Ainsi est-ce au fil des amitiés réelles nouées dans les espaces sauvages du Grand Nord ou au bord de la Seine, mais également à travers « l'élan d'amitié » (114) ressenti pour les autres créateurs, que le peintre-trappeur saisit peu à peu ce qu'il cherche et qui il est. Ce sont les autres qui le révèlent à lui-même autant qu'il les révèle à eux-mêmes par le biais de ses dessins et peintures, leur léguant à son tour un présent d'une valeur inestimable.

L'héritage du peintre-trappeur

Tandis qu'il cherche à tout prix à peindre sa montagne parfaite, Pierre a peut-être déjà accompli la tâche la plus importante de sa vie : grâce à ses images du Grand Nord, il fait rêver les hommes, les fait voyager dans leurs souvenirs ou dans des endroits inconnus. N'était-ce pas la vérité que lui avait dévoilée le père de Steve, tandis que Pierre et son associé avaient passé l'été à faire de la pêche commerciale au Grand Lac des Esclaves, sur le bateau des Sigurdsen? « Ainsi parla le vieux Sigurdsen, appuyé à la barre du bateau, et songeur, parce que les images les plus tenaces de sa vie ne lui venaient pas de son propre regard, mais de ce qu'on les lui avait racontées, de ce qu'on les avait dépeintes à ses yeux » (58). La réminiscence d'un lieu qu'on a connu, l'émotion ressentie à son évocation, le désir d'un espace à découvrir, tout cela n'est-il pas plus fort que l'expérience réelle qu'on a pu en avoir? N'est-ce pas pour ce

paysage anticipé qui se dessinait en lui (22) que Pierre a inlassablement parcouru les territoires du Nord canadien?

Repensant à la production dont il avait dû se délester en cours de route, quand ce n'était pas la nature qui la lui avait prise, Pierre est heureux de constater qu'une part de lui-même est restée derrière lui, témoignant de son passage dans le Grand Nord :

Peut-être, parmi les Métis ou dans les tribus qui avaient reçu de lui des dessins en gages ou en cadeaux, se trouvait-il au moins quelques hommes à les avoir conservés, à y attacher un certain prix. Il fut consolé par cette idée qu'à travers le haut des vastes Territoires, à travers presque tout le Nord canadien, on eût pu suivre à la trace, par ces petits bouts de papier tombés de sa main, l'itinéraire de sa vie, ses défaites, son cheminement d'être obstiné (78)

De son périple nordique, le peintre-trappeur a laissé une empreinte non seulement physique, avec les dessins et les pochades abandonnés sur place, mais également symbolique, dans l'esprit des autochtones. Alors que « l'Homme-au-crayon-magique » (85), une réputation colportée par les trappeurs et les amérindiens depuis les Territoires du Nord-Ouest jusqu'à l'Ungava, se trouve parmi les Montagnais, il les fait voyager par ses dessins vers des territoires qui leur sont inconnus : « De grêles forêts apparaissaient aux hommes d'ici qui n'en avaient jamais vu et s'extasiaient de surprise. Ainsi était donc le grand Mackenzie, ainsi les savanes du Manitoba » (101).

Doutant de son talent, Pierre craint malgré tout de ne pas avoir réussi à insuffler dans ses toiles « l'appel profond au voyage » qu'il reconnaît dans les œuvres des maîtres Ruysdael et Cézanne. Le peintre canadien se demande « si quelqu'un, un jour, à cause de lui, aur[a] une pareille nostalgie de certains lieux du

monde les plus perdus » (148). Il était pourtant parvenu à émouvoir le vieux missionnaire, qui a parcouru inlassablement ces territoires isolés, avec une simple pochade de la montagne. Elle avait réveillé en lui les émotions les plus fortes :

[T]rente années de pareille vie inhumaine s'étaient écoulées sans qu'il eut jamais un mot de plainte sur lui-même ou sur l'effroyable misère que partout il avait connue. Mais voici qu'à la vue d'un petit tableau de l'été, son cœur crevait de douceur; il prenant conscience de son désir éperdu de chaleur, de tendresse; des larmes lui venaient aux yeux. (103)

Par la vérité criante qui se dégage de ses dessins au crayon, Pierre réussit également à toucher le maître de l'académie Meyrand qui, contrairement au père Le Bonniec, ne connaît pas les lieux dépeints :

Ces chiens au long poil hérissé de neige, leur attitude accablée; ces deux vagues silhouettes de trappeurs vus de dos, se chauffant au maigre réconfort d'un petit feu allumé sur la neige; autour d'eux cette forêt fragile et tenace; tout cela paraissait vrai, mais dur, inexplicable, d'une misère incompréhensible. Combien de fois en sa vie, se demandait le maître, avait-il vu pareil croquis? (134)

C'est toutefois Stanislas qui semble le plus habité par les paysages de Pierre, ainsi qu'il s'en plaint à son ami : « J'essaie de faire de beaux arbres d'Île-de-France. Et qu'est-ce que je vois à la place? Tes petits chicots d'arbres. Tes arbres me poursuivent » (155).

En dépit de la capacité du peintre-trappeur à évoquer le Grand Nord chez les autres, c'est en lui que le continent a laissé la marque la plus profonde. Son expérience américaine l'habite encore tandis qu'il essaie de peindre sa montagne depuis sa petite chambre parisienne surchauffée. Alors qu'il sent monter en lui son « tableau final », Pierre est transporté en ce territoire

qu'il a connu à travers sa faune et sa flore, à travers son roc, son ciel et ses eaux et qu'il porte désormais en lui : « Puis il éprouva qu'il commençait à marcher sans effort de son grand pas rapide d'autrefois; il enjambait d'un seul bond les rudes obstacles; l'Ungava revenait vers lui. Ou lui, vers le grand désert en sa splendeur incroyable » (171). Si l'espace nordique que le peintre a parcouru durant toutes ces années a façonné son imaginaire, les créations de ce dernier ont aussi donné au territoire du Grand Nord une signification toute personnelle, puisqu'il s'est peu à peu métamorphosé en l'objet même de sa création.

L'appropriation symbolique du territoire

Si le voyage est l'occasion d'une transformation notamment par la rencontre avec l'autre et par le contact avec l'espace, c'est par le biais du geste créateur que la métamorphose s'opère complètement en Pierre. En effet, le coup de crayon ou de pinceau permet au peintre-nomade de se projeter sur la nature qu'il observe. Sans doute est-ce pourquoi la nature est décrite, dans le roman, d'un point de vue anthropomorphique, comme le souligne André Brochu : « les arbres, les chiens, les caribous, la montagne sont humains, ils souffrent... » (1984, p. 533). Le critique considère de la sorte que la souffrance dont témoigne le peintre donne sens à sa quête intérieure puisque ces êtres vivants « prolongent le mouvement tragique de l'homme vers la vérité absolue qui ne s'atteint que dans la mort et qui ne fait qu'un avec la vérité artistique, laquelle consistera donc à faire parler la nature » (1984, p. 533). C'est ainsi que Pierre parvient à rendre, par le trait de son crayon, la vulnérabilité du peuplier-tremble accroché au bord de la

rivière : « la détresse de l'arbre vivant était angoissante, mais plus angoissante encore celle de l'arbre fixé sur le papier » (Roy, 1994, p. 20). Le croquis du peuplier-tremble, désormais chargé de sens, semble plus vrai que l'arbre réel.

Au fil de ses errances dans les territoires réels et imaginaires du Grand Nord, Pierre se change peu à peu en la source même de son inspiration créatrice. Ainsi, parmi tous les arbres qu'il a vus, c'est à celui auquel il a insufflé une singularité que Pierre repense sans cesse, alors qu'il se sent lui-même isolé et soumis au tumulte parisien :

À propos de tout, à propos de rien, le petit arbre du Nord venait se placer en son esprit. Il se demandait pourquoi il y pensait tant, pourquoi celui-là seul émergeait de la forêt infinie qui s'étend à l'ouest du Canada presque jusqu'au delta du Mackenzie. [...] Le chant si lointain de son feuillage revenait en son souvenir. Il s'identifiait presque à cet arbre (143)

La métamorphose est complète alors que Pierre souffre à son tour. Malade, il ressemble véritablement à « un homme-arbre, poussé en hauteur, dont l'épiderme usé, fendillé, asséché, était l'écorce » (168). Mais le peintre-trappeur se retrouve également doté des caractéristiques d'un autre habitant du Grand Nord auquel il s'identifie.

Surpris par l'hiver alors qu'il s'attardait à capturer les dernières images de sa montagne, Pierre poursuit à travers la toundra « un caribou aux énormes bois, tel un arbre sur sa tête » (92). Pour assurer sa survie, le peintre-trappeur est contraint de tuer le vieil animal solitaire. Entre l'homme et la bête, il y a transsubstantiation : « Maintenant, après l'avoir réchauffé, le caribou allait lui devenir chair, sang et pensée » (95). Tourmenté par ce qu'il considérera plus tard comme un acte de barbarie, Pierre apparaît ensuite « pâle comme la neige

d'automne et décharné comme les bois d'un caribou » (100). À Paris, cherchant un endroit où hiverner, il ressemble alors à un « caribou inquiet » (150). Son autoportrait l'associe également au cervidé par les protubérances qui apparaissent sur la tête, comme une « suggestion de bois de cerf » (164).

C'est donc par un processus d'appropriation symbolique que Pierre parvient à domestiquer la nature sauvage du Grand Nord, lui insufflant en retour une part de lui-même. Reprenant une nouvelle fois sa montagne, il la recrée à son image :

La montagne de son imagination n'avait presque plus rien de la montagne de l'Ungava. Ou, du moins, ce qu'il en avait pu prendre, il l'avait, à son propre feu intérieur, coulé, fondu pour ensuite le mouler à son gré en une matière qui n'était désormais plus qu'humaine, infiniment poignante (170)

En humanisant la montagne, Pierre permet ainsi aux autres de se reconnaître dans cette représentation. L'objet peint est cependant moins important que l'émotion qui y est associée : c'est par elle que le créateur communique.

Pour réaliser une œuvre en mesure de parler aux hommes, le peintre-trappeur a d'abord dû entrer en relation physique avec le territoire en le parcourant (à pieds ou en canot), avant de le revisiter par l'imaginaire. C'est ainsi qu'il a pu conférer à l'incommensurable plaine arctique une signification nouvelle, puisée à même son expérience vécue.

Conclusion

L'espace géographique représenté dans *La montagne secrète* n'est pas qu'un simple décor pour la narration. Il sert à

illustrer la démarche du créateur dont le rôle est en quelque sorte de ré-enchanter le monde. Captivé par une pochade de la montagne verte réalisée par le peintre-trappeur, le père Le Bonniec constate la beauté du paysage du Grand Nord métamorphosé : « on pouvait penser : oui ce monde est bon et tendre, ce monde est rayonnant » (104). Malgré la cruauté de cet univers sauvage, Pierre est parvenu à le transformer par son regard, à le charger d'une signification avant tout personnelle.

Fondé sur un lieu réel, le territoire nordique canadien décrit dans *La montagne secrète* est ainsi délesté de toute dimension immédiatement idéologique. La représentation qui est faite du Grand Nord ne vise pas à faire de ce lieu un symbole de l'identité collective (canadienne ou canadienne-française). Même si le peintre-trappeur reçoit une bourse du gouvernement fédéral pour aller parfaire sa technique artistique en France, l'auteure n'en fait pas un représentant de son pays. Les portraits et les scènes du Haut et du Bas Mackenzie et de l'Ungava que réalise le personnage n'ont pas pour fonction de mettre en valeur les particularités du paysage canadien. Si la nature sauvage et les grands espaces constituent la source d'inspiration de Pierre Cadorai, c'est l'exploration de la condition humaine qui donne sens à sa quête. À travers ses toiles inspirées de son expérience américaine, le voyageur nordique cherche à comprendre ce qui unit les hommes.

C'est par l'appropriation de certaines caractéristiques propres à cet espace intermédiaire que le trappeur devient véritablement peintre et qu'il parvient, ce faisant, à réaliser des représentations du paysage et de la vie dans ces contrées sauvages plus vraies que nature. Projetant dans ces images une part de lui-même, il transforme par le geste créateur l'espace

nordique vécu en un lieu symbolique auquel les autres peuvent s'identifier. Réinvestissant les dialectiques de l'exil et du retour, du nomadisme et de la sédentarité, associées à l'imaginaire continental, *La montagne secrète* fait de l'errance géographique et imaginaire au sein de l'espace nordique le principal mode de connaissance de soi. L'enracinement permet au personnage de réaliser le but qui lui avait été révélé par la nature sauvage mais également par les amis qui se sont trouvés sur sa route.

Les autres romans de Gabrielle Roy qui se déroulent dans le Nord manitobain et le Grand Nord n'explorent plus, comme c'était le cas dans *La montagne secrète*, la question de la création. Ils travaillent néanmoins à leur façon quelques-uns des mythes américains forgés par l'expérience continentale qui, s'ils n'appartiennent pas exclusivement à l'imaginaire québécois, participent du processus d'appropriation culturelle de l'espace américain et contribuent à renouveler la représentation du territoire qui avait jusqu'alors prévalu dans le roman canadien-français pour en faire non plus le creuset de l'identité nationale mais le lieu d'une interrogation individuelle et, ce faisant, universelle.

Bibliographie

- BERND, Zilá (1999), « Identités composites : écritures hybrides », dans Bernard Andrès et Zilá Bernd (dir.), *L'Identitaire et le littéraire dans les Amériques*, Québec, Nota bene, coll. « Littérature(s) », p. 17-29.

- (dir.) (2007), *Dicionário de figuras e mitos literários das Américas*, Porto Alegre, Tomo editorial/Editoria da UFRGS.
- (2009), *Américanité et mobilités transculturelles*, Québec, Presses de l'Université Laval, coll. « Américana ».
- BOUCHARD, Gérard (2000), *Genèse des nations et cultures du Nouveau Monde : essai d'histoire comparée*, Montréal, Boréal.
- BOUCHARD, Gérard et Bernard ANDRÈS (dir.) (2007), *Mythes et sociétés des Amériques*, Montréal, Québec Amérique.
- BOUCHARD, Gérard et Yvan LAMONDE (dir.) (1995), *Québécois et Américains. La culture québécoise aux XIX^e et XX^e siècles*, Montréal, Fides.
- (dir.) (1997), *La Nation dans tous ses États. Le Québec en comparaison*, Montréal/Paris, L'Harmattan.
- BROCHU, André (1984), « Le schème organisateur de *La Montagne secrète* », *Études littéraires*, vol. 17, n° 3, p. 531-544.
- LAMONDE, Yvan (1996), *Ni avec eux, ni sans eux. Le Québec face aux États-Unis*, Québec, Nuit blanche, coll. « Terre américaine ».
- LEMIRE, Maurice (2003), *Le Mythe de l'Amérique dans l'imaginaire « canadien »*, Québec, Nota bene, coll. « Essais critiques ».
- MORENCY, Jean (1985), *Un roman du regard : La Montagne secrète de Gabrielle Roy*, Québec, CRELIQ, coll. « Essais ».
- (1994), *Le Mythe américain dans les fictions d'Amérique. De Washington Irving à Jacques Poulin*, Québec, Nuit blanche.
- (2008), « Gabrielle Roy, prototype de l'écrivaine canadienne? », *Alternative francophone*, vol. 1, no 1, p. 116-126.
- MORENCY, Jean, Jeannette DEN TOONDER et Jaap LINTVELT (dir.) (2006), *Romans de la route et voyages identitaires*, Montréal, Nota bene, coll. « Terre américaine ».
- MORISSET, Jean (1985), *L'Identité usurpée*, tome 1, « L'Amérique écartée », Montréal, Nouvelle Optique.

- OUELLET, Réal (1997), « Identité québécoise, permanence et évolution » (avec la collaboration d'A. Beaulieu et M. Tremblay), dans Laurier Turgeon, Jocelyn Létourneau et Kenneth Fall (dir.), *Les Espaces de l'identité*, Québec, Presses de l'Université Laval, p. 62-98.
- RICARD, François (1984), « La Montagne secrète », dans Maurice Lemire (dir.), *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*, tome 4 (1960-1969), Montréal, Fides, p. 593-595.
- (1996), *Gabrielle Roy. Une vie*, Montréal, Boréal.
- (2001 [1975]), *Introduction à l'œuvre de Gabrielle Roy*, Montréal, Nota bene, coll. « Visées critiques ».
- ROY, Gabrielle, (1993 [1950]), *La Petite Poule d'Eau*, Montréal, Boréal compact.
- (1994 [1961]), *La Montagne secrète*, Montréal, Boréal compact. [(1975), Montréal, La Frégate]
- (1994a [1975]), *Un jardin au bout du monde*, Montréal, Boréal compact.
- (1995 [1970]), *La Rivière sans repos*, Montréal, Boréal compact.
- (2006 [1945]), *Bonheur d'occasion*, Montréal, Boréal compact.
- SIROIS, Antoine (1989), « De l'idéologie au mythe : la nature chez Gabrielle Roy », *Voix et Images*, vol. 14, n° 3 (42), printemps, p. 380-386.
- TRÉPANIER, Esther (1991), « La peinture et la question du régionalisme dans l'entre-deux-guerres », *Québec Studies*, vol. 12, p. 115-126.
- WARWICK, Jack (1972), *L'Appel du Nord dans la littérature canadienne-française*, Montréal, HMH.

Résumé

Dans les romans et nouvelles de Gabrielle Roy qui ont pour cadre le territoire nordique canadien, l'espace géographique constitue une source d'apprentissage, de prise de conscience, de transformation pour certains personnages. La présente analyse se consacrera à *La Montagne secrète* pour montrer comment le roman, publié en 1961, réactive un certain nombre de mythes fondateurs de l'imaginaire américain et fait de l'expérience continentale le lieu d'une interrogation personnelle sur le rapport à soi et aux autres. Si la nature sauvage et les grands espaces constituent la source d'inspiration du peintre-trappeur Pierre Cadourai, c'est l'exploration de la condition humaine qui donne sens à sa quête. Proposant une représentation originale de l'espace canadien, *La Montagne secrète* témoigne d'une réinterprétation du rapport symbolique au territoire sur le mode non plus collectif mais individuel et participe en ce sens à la constitution d'un nouvel imaginaire territorial revendiqué par les institutions littéraires tant québécoise que canadienne-anglaise.

Abstract

In Gabrielle Roy's novels and short stories set in the Canadian Northern Territory, geographical space appears as a source for learning, awareness and transformation for certain characters. This analysis will focus on *La Montagne secrète* to show how the novel, published in 1961, revives a number of founding myths of the American imaginary and turns the continental experience

into an opportunity to question one's relation to oneself and others. If the painter-trapper Pierre Cadorai finds inspiration in wilderness and vast spaces, it is the exploration of the human condition that gives sense to his quest. Proposing an original representation of Canadian space, *La Montagne secrète* bears witness to a reinterpretation of the symbolic connection with the territory from the individual rather than the collective viewpoint and participates in this sense in the constitution of a new territorial imaginary claimed by both Quebec and English-Canadian literary institutions.

Reconfigurer la cartographie de la Franco-Amérique : la représentation de l'espace et du récit identitaire dans *Nikolski* de Nicolas Dickner

Jimmy Thibeault
Université de Moncton

Certains romans de la littérature québécoise ont proposé, particulièrement depuis les années 1980, une relecture des identités québécoise et canadienne-française à travers une ouverture des frontières identificatoires traditionnelles (géographiques, culturelles, nationales et linguistiques) et l'exploration de l'espace outre frontière que représente le

continent américain¹. Cette relecture de l'espace identificatoire, désormais ouvert à l'« ailleurs », partant à l'« autre », a entraîné dans son sillage une redéfinition de la notion même d'identité, qui tend de plus en plus à s'éloigner des repères traditionnels, liés à l'appartenance du soi à un « ici » et à un « nous », voire à un « même », identitaire, pour s'inscrire dans un rapport intime du soi au monde. Józef Kwaterko explique ce déplacement de la notion d'identité par le fait que

[la] société *pensée*, fondée sur les présupposées culturels et les idéologèmes de l'« ici » et d'un « nous » homogène, se voit relayée par une société *vécue*, c'est-à-dire éprouvée au quotidien comme de plus en plus décalée des déterminations idéologiques et plongée dans l'hétérogénéité culturelle. (p. 147)

Dans cette « société vécue » que Kwaterko relève dans le contexte de la littérature québécoise, les identités ne se fondent plus sur les a priori de la naissance, mais se construisent plutôt à travers les expériences intimes que vit le sujet au fil de sa quête identitaire, et qui le situent dans un réseau d'identification se déployant à l'échelle continentale : c'est dans la pénétration de l'« ailleurs » et dans la rencontre de l'« autre » que le soi découvre les nouveaux repères qui lui permettront de progresser.

Le roman de la route offre un lieu propice à ce déplacement identitaire qui fait du sujet, du soi, le véritable centre du processus d'identification puisque « les protagonistes se transforment de sédentaires en nomades pour entreprendre un voyage identitaire qui les inspire à découvrir leur voie dans la vie » (Morency, den Toonder et Lintvelt, 2006, p. 7). En même temps que les protagonistes trouvent dans le voyage un espace

¹ La préparation de cet article a été rendue possible grâce à la subvention du CRSH accordée au projet *Fictions de la Franco-Amérique*.

d'affirmation identitaire du soi, l'exploration du continent devient l'occasion de redécouvrir, de réinterpréter et de réactualiser les traces d'une présence collective qui dépasse les référents historiographiques et mythiques des discours traditionnels pour déboucher sur une expérience individuelle et multiple du continent. En effet, le voyage qu'entreprennent les protagonistes du roman de la route québécois se fait souvent sur les traces d'une certaine image de la Franco-Amérique² qui hante la mémoire et l'imaginaire du continent. Cette image, qui renvoie d'abord à un discours historiographique et mythique usé par les anciennes idéologies nationales, est généralement réinterprétée par l'intermédiaire d'un discours de la marge, donc par un discours qui ne renvoie plus aux « grands récits » de l'Amérique, mais davantage aux « récits » multiples des individus qui ont parcouru le continent depuis son origine. C'est ainsi que Jacques Poulin, dans le roman phare de l'écriture de l'américanité québécoise que représente *Volkswagen blues*, revisite les grands mythes canadiens-français et américains en posant au centre du récit le discours de la marge par excellence, soit celui porteur de l'histoire oubliée de la figure de l'Amérindien. On comprend, au fil du roman de Poulin, que la relecture de l'espace ne peut plus se fonder sur la mémoire historiographique et muséale, marquée par l'oubli et le mensonge, mais qu'elle doit plutôt se faire dans la mise en valeur des expériences intimes telles que les ont vécues les premiers colons et que tend à réactualiser le regard métissé de Pitsémine. C'est dans cette relecture de l'expérience intime du continent que les protagonistes en viennent finalement à

² Le terme de Franco-Amérique est emprunté aux travaux des géographes Dean Louder et Éric Waddell qui retracent, sur le continent américain, la mémoire et l'expression d'une Amérique qui se dit et se pense en français.

affirmer leur identité individuelle, tout en repensant et en retraçant, à partir de la marge, une certaine cartographie identitaire de la Franco-Amérique.

Le présent article propose une lecture de cette cartographie de la Franco-Amérique telle qu'elle se présente dans le roman *Nikolski* de Nicolas Dickner. Ce roman récent s'inscrit effectivement dans le sillage des romans qui ont permis de repenser le rapport aux récits traditionnels et qui ont remis le sujet en avant-plan de la question de l'identification à un territoire qui serait de moins en moins marqué par la notion de frontières nationales. Aussi, bien qu'il ne s'agisse pas d'un roman de la route à proprement parler, retrouve-t-on au cœur même de la narration de *Nikolski* une conscience aiguë du continent qui, comme le constate Jean Morency, passe par « [...]image de la diaspora acadienne et canadienne-française, épiphénomène de l'occupation française du continent nord-américain » (2008, p. 37), image dont sont porteurs les trois personnages principaux du roman, le narrateur, Noah et Joyce. Morency remarque ailleurs, au sujet de la destinée canadienne-française sur le continent, sans toutefois approfondir l'analyse du roman, que *Nikolski*

témoigne de façon éloquente de la survie de cet imaginaire particulier qui reste attaché à l'expérience continentale telle que vécue par les Canadiens français. Or, le roman de Dickner montre bien que cet imaginaire peut être convoqué de la façon la plus moderne qui soit, ce qui ouvre des perspectives nouvelles à propos de l'idée qu'on se fait du Canada français et de son possible réinvestissement symbolique. (2009, p. 163)

Mon propos portera moins, ici, sur la figure du « refoulé Canadien français », comme la nomme Jean Morency (2009), que sur la redéfinition de cet imaginaire dans l'inscription, par

le parcours individuel des personnages, de la présence française en Amérique. Comment, à partir des expériences individuelles, Dickner reconfigure-t-il la cartographie de la Franco-Amérique? À partir de quelle(s) histoire(s) cette cartographie se construit-elle? Et comment, dans le contexte d'une « société vécue » par des individus, la Franco-Amérique, en tant qu'espace d'identification, peut-elle s'inscrire dans la cartographie du continent? J'analyserai d'abord les repères identificatoires spatiaux et mémoriels qui permettent aux personnages du roman de se définir, individuellement, dans l'espace continental. Ensuite, j'examinerai comment ces individualités affirmées sont réunies, par le discours narratif, dans la constitution d'un « nouveau grand récit » continental de la Franco-Amérique.

Éclatement et réinterprétation des repères de la Franco-Amérique

Définir l'espace de la Franco-Amérique en en traçant la carte n'est pas chose simple à faire, comme l'ont montré les géographes Dean Louder, Jean Morisset et Éric Waddell. Ceci pour plusieurs raisons historiques, sociales et politiques. D'abord, il importe de souligner qu'une bonne partie du caractère « Franco », pour reprendre l'expression des géographes cités,

a été systématiquement évincée de la Nord-Amérique avec le processus de recouvrement territorial et linguistique imposé depuis l'achat de la Louisiane et de l'Alaska par les États-Unis, et aussi la disparition du Nord-Ouest et du territoire de l'Orégon. (Morisset et Waddell, 2000, p. 14)

De plus, plusieurs communautés et familles francophones éparpillées sur le continent ont longtemps survécu dans un relatif anonymat, en marge de l'histoire officielle de la région, de la province ou de l'état où elles sont implantées. Aussi, la voix de ces communautés, en plus de ne pas toujours trouver sa place dans le discours mémoriel de la majorité avec laquelle elles cohabitent, a-t-elle souvent été marginalisée au sein même de la francophonie alors que certaines collectivités plus imposantes, comme celle du Québec et de l'Acadie, ont pu « monopoliser » le discours identitaire de la présence francophone en Amérique. Il devient en conséquence difficile pour le géographe de retracer et de cartographier tous ces foyers qui constituent la Franco-Amérique. D'ailleurs, si cela était réalisable, cette cartographie serait constamment à revoir puisqu'elle subirait les contrecoups du phénomène de la mondialisation alors que de nouveaux foyers francophones se fondent au gré d'une immigration de plus en plus importante dans les grands centres nord-américains :

En devenant une société ouverte et mondialisée, on peut avancer comme hypothèse que le Québec, et jusqu'à un certain point l'Acadie néo-brunswickoise, trouve de plus en plus ses interlocuteurs naturels chez les immigrants francophones et latinos des grandes villes de l'Amérique du Nord [...]. (Waddell et Louder, 2008, p. 22)

Ainsi, la cartographie de la Franco-Amérique est marquée par une « *présence-absence* » (*ibid.*, p. 21) de ces communautés.

Comment alors tracer les contours de cet espace d'identification sinon en ayant recours à une autre forme de cartographie? Une cartographie qui tiendrait moins des traces historiques et géographiques laissées sur le continent que d'une mémoire et d'un imaginaire qui se construiraient en marge des

« grands récits » traditionnels pour, comme le souligne Lucie Hotte au sujet de la littérature franco-ontarienne, « suppléer [à] une mémoire défaillante » (p. 362). Une construction de l'espace identitaire qu'assume d'ailleurs Michel Bouchard qui n'hésite pas à franchir les frontières symboliques de l'identité pour trouver, dans la mémoire du continent, des repères identificatoires qui lui seraient propres :

Nous sommes désemparés devant notre histoire. Elle est comme un rêve que l'on oublie en se réveillant le matin, mais qui nous tracasse. Nous savons qu'il y a des réalités refoulées dans notre inconscient, mais nous sommes incapables de nous en souvenir. Je sais que ma communauté francophone dépasse les frontières de mon village, ma province et même mon pays. Je revendique l'Amérique tout entière comme patrie. Je fais appel à mon histoire, l'histoire que je crée, pour justifier mon appartenance à ce continent. (p. 45)

Voici donc que se pointe, dans la reconfiguration de la cartographie franco-américaine, par l'éclatement des frontières institutionnelles et le dépassement du récit local, le début d'un récit global, qui est constitué, notent Waddell et Louder, « d'une part, de *dimensions continentales* et, d'autre part, de *configuration pluraliste* » (p. 14). Un récit singulier, celui de Michel Bouchard, qui rejoint d'autres récits, ceux d'Éric Waddell, de Dean Louder, de Jean Morisset, de même que ceux que racontent les écrivains de cette Franco-Amérique, tous produits à l'échelle continentale, et dont la mise en réseau permettrait de retracer la cartographie d'une Franco-Amérique polyphonique. Un récit qui, dans le contexte postmoderne de dépassement des discours nationaux, se construit désormais autour de la notion de partage référentiel :

Le Québec se dénationalise! [...] les défis auxquels la Franco-Amérique fait présentement face ne proviennent pas de l'autre

ou de l'ailleurs. Ils surgissent plutôt de l'intérieur, au sein d'une société extrêmement dynamique et enfin ouvertement pluraliste, une société qui possède la langue française en partage, qui est très sensible aux nombreuses manières d'habiter la Terre, mais qui épouse en même temps les valeurs d'un monde néolibéral, donc hautement individualiste et aveuglé par son propre pouvoir. Un paradoxe de plus! (Waddell et Louder, 2008, p. 22)

Un paradoxe continental qu'on retrouve particulièrement bien illustré dans la cartographie américaine que recompose Nicolas Dickner dans *Nikolski*.

Le « paradigme absent » des cartes géographiques

Le roman de Dickner participe effectivement à cette reconfiguration de l'espace franco-américain alors que la narration retrace, dans un chassé-croisé d'expériences continentales, dans un regard global sur le territoire identitaire, la cartographie d'une appartenance multiple, c'est-à-dire celle des protagonistes au territoire. Cette reconfiguration se fonde, à l'instar de ce qu'avance Michel Bouchard, sur la capacité des personnages (le narrateur, Noah et Joyce) à *créer* leur propre histoire et à *justifier* leur appartenance au continent, ce qui ne peut être possible qu'en se défaisant du cadre identitaire imposé par le milieu familial, qu'ils perçoivent comme un espace d'enfermement. Le narrateur, d'abord, pose, dès le début, son récit sous le signe de l'émancipation du soi par rapport à une existence passée sous l'emprise de sa mère, une Québécoise qui, dans sa jeunesse, a suivi le mouvement « beat » et a traversé le continent d'est en ouest, avant de se sédentariser en s'établissant dans une maison de banlieue. À la

mort de cette dernière, le narrateur se sent libéré et entame un processus de détachement en mettant à la poubelle les souvenirs qu'elle avait accumulés au cours de sa vie — « pour réduire à néant cinq décennies d'existence, cinq placards de babioles écrasées sous leur propre poids » (Dickner, 2005, p. 12) — et en quittant la maison maternelle pour s'établir au cœur de la ville de Montréal :

Pareil ménage peut sembler sinistre et revanchard. Qu'on me comprenne bien : je me retrouvais soudain seul au monde, sans amis ni famille, avec l'urgente nécessité de continuer à vivre. (*ibid.*)

La rupture avec les anciens repères identificatoires, fournis par la présence de la mère, se précise davantage lors de la découverte d'une boussole un peu spéciale, ici dénommée « compas Nikolski », qui pointe toujours à 34° à l'ouest du nord, faisant ainsi du village de Nikolski, dans les îles Aléoutiennes, plus précisément sur l'île Umnak, son véritable point de repère. Une déviation qui joue un rôle important dans le roman puisqu'elle permet de repenser l'espace identificatoire des personnages qui traversent la narration à partir de références à la fois singulières et collectives dans leurs marginalités. À l'instar du narrateur, Noah et Joyce dévient de leur trajectoire initiale afin de découvrir leur propre voie et d'affirmer leur propre voix dans la vie : Noah, d'origine acadienne et métisse, quitte la roulotte de sa mère, qui erre entre l'Ontario et les Rocheuses de l'Alberta³, pour se « fixer » à Montréal, pour

³ La mère de Noah, Sarah Riel, est décrite comme une femme des Plaines, descendante des Métis, qui ne peut sortir de l'espace contenu dans le seul univers qu'elle connaît, le centre du continent : « Le temps filait au rythme océanique de *Grandpa*. Rien ne semblait avoir changé, sinon la répartition de la rouille sur les flancs du Bonneville 1966. Sarah pilotait, Noah grandissait, et

trouver ce « rassurant point fixe dans l'univers » (p. 107) auquel s'identifier. Joyce, pour sa part, fuit son village de Tête-à-la-Baleine, sur une île de la Basse-Côte-Nord, et, surtout, la famille envahissante de son père⁴, pour suivre les traces de ses ancêtres maternels en devenant pirate, à Montréal. Ces personnages, bien qu'ils suivent des parcours différents, sont liés par des liens qui apparaissent au fil du roman (rencontres, amitiés, espace d'habitation, etc.), mais dont le plus important est celui d'appartenir, sans le savoir, à la même famille acadienne, les Doucet, qui a immigré à Tête-à-la-Baleine peu avant la déportation de 1755 — le narrateur et Noah sont tous les deux les fils de Jonas Doucet, un bourlingueur de Tête-à-la-Baleine et oncle mythique de Joyce.

Cette appartenance, hautement symbolique, à un peuple qui se définit essentiellement par le fait qu'il n'a pas de territoire identitaire à lui (à laquelle Noah peut ajouter son appartenance aux nations métisse et autochtone héritée de sa mère), explique l'urgence que ressentent les personnages de reconfigurer la cartographie de leur présence au monde et, ce faisant, la mémoire des espaces identificatoires auxquels ils tentent de se rattacher. On le constate notamment par la présence de cartes géographiques — cartes routières, cartes marines, cartes nationales et régionales ou cartes

la roulotte semblait toujours frappée par une malédiction circulaire. » (Dickner, 2005, p. 45)

⁴ « Le père de Joyce n'ayant jamais voulu se remarier, cette dernière demeura orpheline et fille unique, seule maîtresse à bord après Dieu — bref, chargée de préparer les repas, torcher la maison et faire ses devoirs toute seule, tâches dont elle s'acquittait déjà de façon routinière à l'âge de six ans [...] Mais le plus ardue de toutes ses tâches consistait à supporter la famille de son père, assortiment de tantes inquisitrices, de cousins turbulents et d'oncles tapageurs qui débarquaient à la moindre occasion. » (Dickner, 2005, p. 56-57)

touristiques — qui parsèment le roman et qui se multiplient, sans toutefois saisir complètement la profondeur des lieux, à mesure que les personnages semblent chercher leurs repères. Tout se passe comme si ces cartes étaient incomplètes puisqu'elles ne renvoient à aucune signification permettant de saisir l'espace, et que la réalité qu'elles tentent de représenter se trouvait en marge de la représentation officielle du continent. Ainsi, le paradigme des cartes semble vidé de sens, sens que les personnages, rattachés d'abord à des lieux clos, doivent découvrir et intégrer à leur imaginaire propre en en prenant physiquement la mesure. Confrontés à cette incomplétude des cartes, Noah et Joyce — à qui le narrateur cède rapidement la place — s'engagent, chacun de leur côté, dans un parcours qui leur permet de découvrir, de s'appropriier et de redéfinir, à travers les expériences individuelles, une cartographie qui leur serait propre.

Dès l'enfance, les cartes géographiques jouent un rôle clef pour Noah et Joyce : Noah, qui passe la sienne à errer sur la plaine canadienne, apprend à lire sur les cartes routières, ce qui l'amène à se construire un imaginaire identitaire qui ne se fonde pas sur le récit historique des lieux, mais sur la sonorité des noms de villes, de villages, de parcs, de lacs et de routes qu'il ne peut observer que de l'extérieur, sans jamais pouvoir les intégrer. Pour Joyce, qui se sent prisonnière de la maison et du cercle familial, les cartes marines de son père représentent un espace de liberté qui lui permet de fuir sa réalité d'insulaire. Les deux personnages trouvent ainsi dans les cartes géographiques un point de fuite vers une liberté imaginaire, comme si ces cartes permettaient d'abolir les frontières et de surpasser leur point d'horizon. On le constate d'ailleurs lorsque

Joyce en arrive à percevoir différemment la clôture de l'école selon l'endroit où elle se tient :

Douze heures plus tôt, elle était encore prisonnière de cet enclos; maintenant, l'endroit lui paraît totalement étranger [...]
Il faut dire que l'apparence d'une clôture change considérablement selon le côté où l'on se trouve. Or, de ce côté-ci, le grillage n'évoque que l'inoffensif quadrillage d'une carte géographique. (p. 53)

Cette impression de liberté, hors des frontières clôturées qu'abolit l'image de la carte géographique, correspond à celle qu'elle ressent lorsque, dès son jeune âge, elle se laisse absorber par les cartes qu'elle découvre dans le bureau de son père et, plus particulièrement, par « la carte 2472-B, une immense projection à l'échelle 1:100 000 du littoral de la Basse-Côte-Nord avec, en plein milieu, le minuscule village de Tête-à-la-Baleine » (p. 54). La représentation topographique de l'espace habité semble donc procurer aux personnages une liberté qu'ils ne peuvent atteindre autrement.

À cet imaginaire des cartes, s'ajoute celui d'un autre type de cartographie : celui retracé par le récit de voyage dans les mers des Caraïbes que le grand-père de Joyce, dernier représentant de la famille Doucet sur l'île — la mère de Joyce est donnée pour morte par la famille du père —, intègre à la mémoire familiale par l'histoire des pirates Herménégilde et Alonzo Doucette⁵. Un récit qui façonne l'identité de Joyce qui, à la mort du grand-père, se précise davantage dans le sillage de ses ancêtres :

⁵ Cette branche de la famille Doucet se démarque cependant de celle de Joyce par la graphie, comme si chaque destinée devait attribuer au sujet un nom propre à sa condition. Aussi Joyce retrouvera-t-elle dans la cartographie américaine des traces de différentes branches de la famille Doucet à la graphie tout aussi variée que leur parcours continental.

Joyce était donc la dernière Doucet du village. Digne descendante de ses aïeux, elle avait développé un caractère solitaire qui donnait à son visage une maturité précoce et inquiétante [...] Elle souffrait par ailleurs de claustrophobie, un problème sans doute naturel lorsqu'on appartient à une famille éparpillée aux quatre coins de l'Amérique du Nord. (p. 62)

Comme Joyce, Noah est également en contact avec des récits de piraterie se déroulant dans les mers des Caraïbes, lorsqu'il découvre un livre sans titre qu'a laissé son père, Jonas Doucet, lors de son unique passage dans la roulotte :

C'était une sorte de recueil d'histoires de marins dont la première page reproduisait une carte des Caraïbes qui ne cessait de stupéfier Noah. Comment pouvaient coexister une telle masse d'eau et une si petite quantité de terre? La carte de la Saskatchewan ressemblait à un négatif des Caraïbes : pour chaque île, un lac, et des océans de graminées en guise de mer. (p. 38)

Cet espace livresque — qui appartient, dans une certaine mesure, au même imaginaire familial que Joyce — s'amalgame à celui qu'il retrouve sur les cartes routières et dans les récits familiaux de la mère pour finalement participer à la formation de son identité : « jamais plus il ne saurait distinguer un livre d'une carte routière, une carte routière de son arbre généalogique, et son arbre généalogique de l'odeur de l'huile à transmission. » (p. 39) Joyce se reconnaît également dans une certaine comparaison de son univers local à l'espace continental lorsqu'elle retrouve dans son environnement familial une île de même nom que celle qu'on avait surnommée l'île aux pirates, c'est-à-dire « le mythique repaire de l'île Providence » :

Ce toponyme déconcerta Joyce : elle passait chaque été sur l'île Providence et n'y avait jamais remarqué le moindre repaire de

pirates, que de vieilles maisons de bardeaux peuplées d'oncles et de cousins tapageurs.

Lyzandre Doucet expliqua qu'il s'agissait d'une autre île Providence, située au nord de l'île Hispaniola, dans les Caraïbes [...] les pirates avaient fait de cette île un repaire imprenable, où ils ne craignaient personne. Ils occupaient un havre à deux embouchures, facile à protéger, dont la faible profondeur interdisait l'accès aux obèses vaisseaux militaires — ce qui, du point de vue de Joyce, impliquait ni oncles ni cousins, et prouvait sans l'ombre d'un doute qu'il s'agissait d'une tout autre île. (p. 63)

On constate cependant que, s'il y a reconnaissance dans les cartes géographiques, les espaces cartographiés sont également criblés de vides que les personnages sont amenés à remplir lorsqu'ils affirment leur volonté de prendre pied dans l'espace réel, qui leur semble jusque-là inaccessible.

Ces vides s'imposent aux deux personnages alors qu'ils tentent de donner une profondeur aux espaces nommés par les cartes : ces noms de lieux sur les cartes géographiques apparaissent, en quelque sorte, comme des « paradigmes absents » — pour reprendre l'expression de Marc Angenot (1978) —, c'est-à-dire comme des noms ne renvoyant à aucune réalité connue et dont les personnages sont obligés d'inventer le sens. C'est d'ailleurs ce que Noah constate alors qu'il rêve de s'installer dans une des villes qu'il traverse, d'aller à l'école et de fréquenter des enfants de son âge :

Il ne partageait pas le Glorieux Imaginaire Routier Nord-Américain. De son point de vue, la route n'était rien qu'un étroit nulle-part, bordé à bâbord et tribord par le monde réel — endroit fascinant, inaccessible et inimaginable. (p. 46)

Comment, en effet, donner un sens à un espace dont il ne peut que rêver le mode de vie? Un problème que posent notamment les noms de lieux qu'énonce le père de Noah au fil

de sa correspondance avec la mère : si Noah parvient à tracer la cartographie des errances de Jonas depuis la Colombie-Britannique jusqu'au village de Nikolski, d'où provient sa dernière carte postale, le sens de ces noms de lieux n'en demeure pas moins inaccessible; d'autant plus que la communication avec Jonas est incertaine puisqu'elle passe par un réseau de communications fondé sur le hasard, car ils sont toujours, chacun de leur côté, en mouvement sur le continent⁶, et que l'écriture de Jonas est souvent illisible. Noah s'explique le silence de son père en ayant recours à son imaginaire :

Les yeux rivés sur la ligne d'horizon, il ruminait des kilomètres d'idées noires en tentant d'imaginer ce que Jonas pouvait bien manigancer à Nikolski. Sans doute s'était-il amouraché d'une Aléoute et travaillait-il à se refaire une nouvelle vie en biffant toutes les tentatives antérieures. Noah imaginait un troupeau de demi-frères et de demi-sœurs aux yeux bridés, petits sédentaires crottés qui auraient monopolisé l'attention de son père. (p. 43-44)

Joyce vit sensiblement le même rapport à l'incomplétude que Noah, comme en témoignent les cartes marines de son père. D'une part, ces cartes ne lui permettent pas de sortir de sa réalité quotidienne au village, de se dégager de ses obligations à l'égard de son père, de ses oncles, de ses tantes et de ses

⁶ « Lorsque venait le temps de poster une lettre, elle [la mère] déplaît les cartes routières de l'ouest du continent sur le capot de *Grandpa* et tentait de deviner où Jonas pouvait bien se trouver. Par exemple, s'il venait de passer quelques semaines à Whitehorse, elle pensait le débusquer à Carmacks. Elle changeait ensuite d'avis : Carmacks était situé trop loin de la mer. Jonas avait plutôt continué sur la route 1 en direction d'Anchorage et il se trouvait sans doute quelque part à mi-chemin. Elle adressait donc la lettre à la poste restante de Slana et indiquait, en guise d'adresse de retour, la poste restante d'Assiniboia, où elle prévoyait passer au cours des semaines suivantes. [...] ils parvenaient à échanger, bon an mal an, une lettre par mois. » (Dickner, 2005, p. 39-40)

cousins. D'autre part, elle remarque que la cartographie dont elle dispose ne représente que la mer, comme si le continent restait à cartographier : « Si les îles abondaient sur les cartes marines de la région, on notait en revanche une flagrante absence de route. » (p. 55) Or, Joyce apprend, grâce à son grand-père, que sa mère n'est pas morte, mais qu'elle s'est enfuie quelques mois après sa naissance vers le continent : « Certains prétendaient qu'elle était allée à Montréal, voire aux États-Unis. » (p. 68) Comme Noah qui entretient un rapport trouble avec son père, Joyce est aux prises avec l'épineux problème de comprendre le parcours de sa mère à travers une représentation incomplète du monde. Face à un monde certes cartographié mais dépouillé de sens, de profondeur, Noah et Joyce se trouvent donc confrontés à un vif besoin de quitter le lieu restreint de la roulotte, pour le premier, et du village de Tête-à-la-Baleine, pour la seconde, afin de construire leur propre représentation du réel et, finalement, d'y intégrer leur propre destinée.

Le départ de leur lieu d'origine ne représente pas une rupture nette avec l'espace d'identification imposé dans l'enfance, bien que Noah conçoive sa candidature dans une institution universitaire comme un « plan d'évasion » et que Joyce fugue littéralement de la maison, car, malgré la distance, ils conservent des liens avec la maison : Noah entretient une correspondance avec sa mère, sur le même modèle que celle qu'elle avait avec Jonas Doucet, et Joyce n'habite pleinement l'espace montréalais que lorsqu'elle retrouve, à la poissonnerie Shanahan, les odeurs familières de la mer⁷. La fuite devient

⁷ Alors qu'elle ne trouve aucun repère auquel se rattacher, Joyce s'approche de la poissonnerie Shanahan : « L'odeur est si familière que Joyce sent des larmes lui monter aux yeux. » (Dickner, 2005, p. 83) Aussi, après avoir accepté

ainsi, pour les personnages, un processus d'affirmation d'un soi qui tente d'acquérir la liberté de s'inscrire, individuellement, dans la géographie du continent en y traçant leur propre trajectoire. Aussi, lorsque vient le temps de partir, les protagonistes se tournent-ils vers une destination qui, parce qu'ils n'ont pas accès à sa représentation géographique, est restée vierge dans leur imaginaire. Noah explique d'ailleurs son choix de se rendre à Montréal, plutôt que de fréquenter une université à Winnipeg ou à Saskatoon, par son désir de « sortir de la boîte à gants, sauter par-dessus l'horizon » (p. 47). L'ouest ne convient pas davantage puisqu'il est déjà trop chargé par l'image qu'il s'en était faite, d'une part, à travers sa lecture des cartes routières et, d'autre part, par la figure d'un père inaccessible et en disgrâce :

L'ouest? Il était percé de toutes parts, transparent et grasseyé comme les cartes routières de la boîte à gants. L'ouest, c'était son père, homme lointain et mystérieux qui habitait avec une tribu d'Aléoutes sur une île perdue de la mer de Béring, se nourrissait de saumon cru et chauffait sa yourte avec des bouses de mouton séchées — modèle paternel peu édifiant. (p. 47)

Il ne lui reste, finalement, qu'à emprunter le chemin inverse des pionniers qui ont repoussé les frontières de l'ouest et à prendre la route de l'est, plus précisément de Montréal, espace qui reste, pour lui, à découvrir. Joyce, comme Noah, inscrit sa fuite sous le signe de la découverte d'un nouveau

un emploi à la poissonnerie, Joyce trouve un certain réconfort qui lui permettra, ensuite, d'habiter la ville : « Joyce ressort de la poissonnerie Shanahan avec la consigne de revenir le lendemain à neuf heures pile. Elle traverse la rue puis, après s'être assurée que personne ne la regarde, renifle l'odeur de sang qui imprègne sa paume. En fermant les yeux, elle se croirait presque revenue dans la cuisine de son père, à Tête-à-la-Baleine. » (p. 86)

territoire auquel s'identifier alors qu'elle arrive sur le continent, à Sept-Îles, en exploratrice et en cartographe :

Elle sortait enfin des cartes marines de son père pour s'aventurer dans un monde non cartographié, sans doute grouillant de périls inconnus, mais où l'on pouvait prendre toutes les routes que l'on désirait. (p. 71)

Certes, elle découvre qu'il existe déjà une cartographie du territoire — qui, de Sept-Îles, se limite à la route 138 —, mais, pour elle, le territoire reste à inventer en ce sens qu'elle doit donner une profondeur aux paradigmes qui se cachent derrière une toponymie qui dépasse les limites de son imagination. Joyce et Noah devront cependant réhabiliter, d'une certaine manière, l'expérience de l'origine, depuis leurs ancêtres, afin de trouver leur place dans le nouvel espace à habiter.

Élargir la cartographie identitaire au continent

Dans *Nikolski*, Montréal devient le lieu d'une affirmation identitaire possible dans la mesure où les protagonistes se dégagent des contraintes imposées à la naissance, tout en se réconciliant avec l'histoire familiale. Dans l'espace de l'enfance, Noah et Joyce sont effectivement confrontés à un malaise identitaire, car ils ont l'impression de mener une vie autre, en marge de la réalité et, surtout, de soi. L'errance de Noah, par exemple, s'explique en partie par les histoires que sa mère lui raconte au sujet de ses ancêtres qui ont perdu leurs droits territoriaux lorsque les Blancs les ont enfermés dans des réserves gouvernementales. Les récits de Sarah, empreints d'une nostalgie de nomade, appellent constamment la figure

des ancêtres qui ne trouvent aucun lieu de repos et qui hantent la roulotte familiale :

Deux Indiens chipeweyans sont assis à la table de la cuisine [...] Le premier est [l']arrière-arrière-grand-père [de Noah]. On ne sait rien sur eux, sinon qu'ils ont vécu et sont morts dans le nord du Manitoba à la fin du dix-neuvième siècle. (p. 27)

De manière plus pragmatique, l'errance de la mère s'explique également par le fait qu'elle a perdu, vis-à-vis des institutions, « son statut d'Indienne et le droit d'habiter sur une réserve » (p. 29) lorsqu'elle a épousé un Blanc. Une « subtilité administrative » qui n'est pas sans importance puisque le lien la rattachant au monde des Blancs se rompt

dix mois après les noces, lorsque Sarah décampa du domicile conjugal avec un œil au beurre noir, un sac de vidange hâtivement rempli de vêtements et la ferme intention de ne plus revenir en arrière. (p. 29)

À cette errance de la mère, s'ajoute celle du père, de Jonas Doucet, qui, par ses origines acadiennes, lègue également à Noah une identité qui n'a aucun territoire d'appartenance, au sens géopolitique du terme. C'est dans cette double absence de territoire identitaire que Noah, enfant, affirme sa première identité : « Noah aimait le contraste entre les deux versants de sa généalogie, le paradoxe d'être à la fois descendant des réserves et de la déportation. » (p. 30) Noah ressent cependant un malaise à l'égard d'une telle définition identitaire puisqu'il n'arrive pas à saisir nettement ce territoire auquel il appartient, comme lorsqu'il aperçoit une voiture sur la route alors qu'il tente d'uriner dans un fossé d'irrigation :

En retournant vers la roulotte, il médite sur cette étrange pudeur. Il ne peut chasser l'impression désagréable que ce véhicule empiétait sur son territoire intime, comme si la route 627 traversait en fait leur salle de bain. (p. 28)

Ce à quoi le narrateur ajoute : « À bien y penser, cette image n'est pas très loin de la réalité. » (p. 28) Si Noah, en raison de l'histoire familiale, semble condamné à errer en marge des espaces sociaux rencontrés dans la plaine canadienne, Joyce ne parvient pas davantage à intégrer le monde social qui l'entoure alors qu'elle ne trouve jamais vraiment sa place au sein de la communauté de Tête-à-la-Baleine et, plus particulièrement, au sein de la famille de son père. Cette exclusion découle essentiellement de la perception qu'a l'ensemble du village de la famille Doucet, dont les ancêtres pirates ont forgé de longue date, dans la mémoire collective, une image de marginaux :

Dans cette maison [qu'habite le grand-père de Joyce] étaient nés et avaient vécu tous les Doucet de Tête-à-la-Baleine : grand-père et grand-mère, grands-oncles, grands-tantes, cousines, cousins, beaux-frères et chiens galeux. Cette branche de la famille avait cessé de pratiquer la piraterie sans pour autant avoir développé la vocation de la pêche. Cette absence de rôle précis avait contribué à les isoler du reste de la population. (p. 60-61)

Cette marginalisation, que tend d'ailleurs à confirmer la localisation, hors du village, de la maison — « De toute façon, les Doucet habitaient trop loin du village pour ne pas être louches. » (p. 61) —, semble d'emblée exclure Joyce des jeux de ses cousins : « On ne demandait rien à cette petite cousine bizarre et, pour tout dire, on s'apercevait à peine de sa présence. » (p. 65) Pour se défaire de ce malaise qui les habite, Noah et Joyce fuient donc l'espace familial et intègrent celui de Montréal, dont la cartographie qu'ils traceront, chacun à leur manière, se pose sous le signe d'une ouverture sur le continent. C'est dans ce passage vers Montréal qu'il devient possible pour Noah et Joyce de trouver leur propre voie/x et d'accorder, par

la réactualisation d'une mémoire oubliée des origines, leur destinée individuelle avec celle, globale, des Amériques.

La quête des personnages, si elle les oblige à rompre, du moins en partie, avec le milieu familial, les amène également à repenser leur appartenance au monde par une réactualisation de l'histoire familiale ancienne, c'est-à-dire celle dont la trace reste profondément gravée dans l'imaginaire continental. Ce retour obligatoire à l'origine est symbolisé, chez Noah, par son désir d'étudier l'archéologie à l'université et, plus particulièrement, la préhistoire amérindienne, un choix qui s'impose d'ailleurs alors qu'il sombre dans le sommeil, tête première dans le guide des programmes universitaires :

Il émergea une heure plus tard, nauséux [...] La bouilloire lui renvoya l'image difforme de son visage. Au beau milieu du front, l'encre bon marché avait imprimé un mot mystérieux : *Archéologie*. (p. 49)

Pour Joyce, l'histoire familiale de la mère fait déjà partie de son identité par le récit que lui fait son grand-père des aventures de ses ancêtres pirates sur le continent américain :

En cédant l'Acadie aux Anglois, Louis XIV plongeait tous les colons dans une situation délicate, en particulier la famille Doucet dont on n'avait pas oublié les raids sur la Nouvelle-Angleterre. Voyant s'approcher l'orage, les enfants d'Herménégilde devancèrent la déportation et s'éparpillèrent dans toutes les directions, de la Baie des Chaleurs au golfe du Mexique. L'errance et l'incertitude politique remirent la flibuste à l'ordre du jour. (p. 59)

Un récit familial qui a non seulement été influencé par les événements historiques du continent, mais qui s'inscrit également dans cette histoire continentale alors que le grand-père souligne que « Jean Lafitte, le légendaire pirate louisianais, aurait été un lointain petit-cousin » (p. 60). La légende des

Doucet amène ainsi la jeune Joyce à affirmer son « ambition de perpétuer les traditions familiales » (p. 63) et, par le fait même, à refuser d'entrevoir son avenir dans le lieu clos du village :

Il lui semblait inconvenant que l'arrière-arrière-petite-fille d'Herménégilde Doucette consacra sa vie à éviscérer des morues et faire ses devoirs de sciences naturelles. Elle était destinée à devenir pirate, morbleu! (p. 63-64)

Il y a donc, dans le parcours des deux protagonistes, un processus de réappropriation, conscient ou non, de l'histoire familiale ancienne qui leur permet de se définir soi-même, au présent, dans l'espace identitaire que représente le continent. Il semble cependant que ce processus ne peut se réaliser qu'en marge des espaces délimitaires traditionnels, de la famille, certes, mais également du cadre, voire de l'ordre, institutionnel.

La route que suit Noah vers une réappropriation de l'espace identitaire se pose, dès son arrivée à Montréal, sous le signe d'une illégitimité institutionnelle. D'une part, Maelo, le colocataire de Noah, accepte de lui louer une chambre parce qu'il reconnaît en lui un « réfugié politique », donc un individu coupé de sa terre d'origine, ce qui est d'ailleurs une condition à la location de la chambre : « À PARTAGER 4^{1/2}Petite Italie n-fumeur pas d'animaux libre maintenant. Priorité aux réfugiés politiques. Appeler Poissonnerie Shanahan demander Maelo. » (p. 92) Cette représentation de Noah en réfugié politique est évidemment symbolique, mais n'en reflète pas moins le rapport trouble qu'il entretient avec l'espace identitaire : « Pour tout dire, il se sent indigne d'occuper cet endroit, comme s'il craignait de gaspiller quelque chose. » (p. 95) Noah se demande : « Peut-on gaspiller du vide? » (p. 96) Si la question de Noah concerne surtout la chambre que lui loue Maelo, elle s'applique également à l'ensemble du territoire qu'il a parcouru

et qui, pour lui, reste vide de sens. Un vide qu'on peut attribuer à sa double origine parentale⁸, mais surtout à son origine amérindienne qui semble exclue de tout espace d'appartenance. Son identité amérindienne problématique gagne d'ailleurs en importance lorsqu'il est confronté, dans un cours universitaire, à un discours essentiellement fondé sur une série de clichés bien ancrés dans l'imaginaire collectif dans lesquels il ne se reconnaît pas :

Edmond Scott sortait tout droit du dix-neuvième siècle — les mauvaises langues prétendaient même qu'il avait personnellement connu le grand chef Sitting Bull. Assis devant un auditorium presque vide, il donnait imperturbablement le même cours depuis 1969, présentant le panorama des Algonquins, des Sioux et des Nootkas comme une collection de poissons morts flottant dans des jarres d'esprit-de-vin. (p. 133)

Si le discours de Scott ne correspond en rien à l'expérience de Noah, ce dernier ne se sent pourtant pas justifié à rectifier les dires du professeur. Comment, en effet, expliquer une perception du monde fondée sur un « savoir approximatif et rapiécé, qui sentait le foin et l'huile à moteur, [et qui] ne trouvait pas sa place dans une salle de classe » (p. 134)? Le directeur de thèse de Noah, le professeur Thomas Saint-Laurent, qui se spécialise dans l'archéologie des déchets, confirme d'ailleurs cette impression en suggérant à son étudiant, qui propose comme sujet de mémoire de maîtrise « une étude comparative entre le développement du système routier et l'expansion des dépotoirs au cours des années 70 » (p. 136), de choisir plutôt un projet de recherche qui cadre mieux avec le discours conservateur de l'université. Noah se

⁸ Les deux nations que Noah porte en lui sont d'ailleurs associées lorsqu'il compare le déplacement d'un village inuit à la déportation acadienne (p. 148).

tourne finalement vers l'étude de la préhistoire amérindienne — autant dire de sa propre histoire.

Le travail universitaire n'offre cependant pas de réponse satisfaisante à la quête de Noah et il en vient à se demander s'il n'avait pas « quitté la Saskatchewan et parcouru plusieurs milliers de kilomètres afin d'étudier l'une des disciplines les plus ennuyantes au monde » (p. 133). En fait, le véritable apprentissage de Noah, du moins sous l'angle de la problématique identitaire, se fait en marge des espaces officiels alors qu'il est amené, avec l'aide d'immigrés sud-américains, à tracer sa propre cartographie de la ville, d'abord, et celle du continent, ensuite. Cette cartographie tracée par Noah se démarque des cartes préexistantes en ce qu'il parvient à lui donner une profondeur culturelle que les autres ne possèdent pas. Il dresse ainsi une carte de la ville qui porte non seulement le nom des rues et des lieux, mais également toute la diversité des accents qu'on y trouve :

Au guidon du vélo, il construit une vue aérienne du territoire — places, ruelles, murs, graffitis, cours d'école, escaliers, bazars et casse-croûte — tandis que, en discutant avec les clients, il espionne les accents, les vêtements, les traits morphologiques, les odeurs de cuisine et les bribes de musique. Additionnés l'un à l'autre, les deux inventaires composent une carte complexe du quartier, à la fois physique et culturelle. (p. 115)

Montréal se définit donc à la fois comme un point de rencontre de différentes cultures et comme une porte d'entrée sur le continent. Pourtant, malgré cette carte culturelle de la ville, Noah n'arrive pas à habiter complètement le continent, du moins jusqu'à sa rencontre avec Arizna, une jeune Vénézuélienne.

C'est effectivement en fréquentant Arizna, qui travaille à la revendication des droits territoriaux pour les Amérindiens, tant du nord que du sud du continent, que Noah est amené à modifier la perception qu'il a de sa propre identité amérindienne et qu'il parvient, en réhabilitant cette dernière, à trouver sa véritable place dans l'espace continental. L'idée de son identité amérindienne est d'abord floue et Noah ne comprend pas comment elle pourrait lui permettre d'intégrer le territoire et de mettre fin au malaise qu'il ressent depuis l'enfance. On le constate clairement dans l'extrait suivant où, lors de sa première rencontre avec Arizna, il remet en question le droit des Autochtones à se réclamer d'un espace traditionnel qui, de son point de vue, n'en est pas un :

Attends un peu... Avant l'arrivée des Blancs, les Inuit se déplaçaient en fonction du gibier et des saisons. Les villages actuels se sont à peu près tous agglutinés autour des comptoirs de la compagnie de la Baie d'Hudson. Ce qui fait qu'au moment de leur relocalisation, les familles d'Inukjuak étaient sédentarisées depuis à peine deux ou trois générations. Alors est-ce qu'on peut encore parler de territoire traditionnel lorsque la manière d'occuper le territoire n'a plus rien de traditionnel? (p. 149)

La perception qu'a Noah de la situation territoriale des Amérindiens suit donc une logique de perte, de dépossession et d'effacement identitaire, car il ne tient compte que des histoires que lui racontait sa mère, sans replacer la question amérindienne dans son contexte global. Ce qu'apporte Arizna, en fait, c'est cette vision globale qui fait qu'un « territoire ne se mesure pas en kilomètre carrés » (p. 149), qu'il est chargé d'une histoire à travers laquelle les peuples s'affirment ou meurent :

Tu dois aussi considérer les ancêtres, la postérité, la tradition orale, les pistes de ski-doo, les liens familiaux, la chasse au

phoque et la pêche au saumon, le lichen, les recours juridiques contre Hydro-Québec... le territoire, c'est surtout l'identité. (p. 149-150)

Ainsi, le rapport entre le territoire identitaire et la problématique des Amérindiens se trouve, à travers le discours d'Arizna, élargi à un point tel qu'il n'est plus question d'une représentation du monde en termes de frontières municipales ou communautaires, mais plutôt en termes d'un espace continental à la temporalité flottante. On retrouve, dans cette abolition des frontières nationales et temporelles, une remise en question des « grands récits » qui structurent le discours officiel, ce qui représente un passage obligé dans l'affirmation des identités amérindiennes. C'est pourquoi, notamment, elle étudie dans une université non officielle de Caracas, qu'elle rompt avec les différenciations traditionnelles entre les Amérindiens du nord et ceux du sud et qu'elle met sur pied, à la fin du roman, une maison d'édition consacrée aux études indigénistes. Bien qu'il ne s'implique pas directement dans les projets d'Arizna et qu'il ne participe pas à ses travaux, Noah apprend, à son contact, mais également de son fils Simón (qui est aussi celui de Noah), à affirmer et à assumer sa place dans l'espace continental. Ce processus identitaire se précise alors qu'il rentre à Montréal avec Simón et qu'il passe les douanes en n'ayant en sa possession qu'une simple lettre écrite par Arizna, où elle confirme sa paternité, pour expliquer la présence du garçon à ses côtés dans ce voyage de retour à travers les Amériques :

À l'aéroport de Newark, les formalités douanières se déroulent sans anicroche. L'arrivée simultanée d'un père à moitié chipeweyan et d'un fiston à moitié vénézuélien ne semble pas étonner le douanier. (p. 302)

La facilité avec laquelle les deux voyageurs passent les douanes a de quoi surprendre, mais on comprend que cette frontière qu'ils traversent ne les concerne pas, qu'elle ne soit qu'une formalité sans importance pour eux dont la demeure se trouve partout sur le continent. L'arrivée à Montréal, chez Maelo, ne semble déstabiliser ni le père, ni le fils, ni Maelo qui les accueille comme s'ils étaient de sa famille et qui offre à Noah de reprendre son ancienne chambre. C'est à ce moment, dans cette chambre que Noah percevait au début du roman comme un espace immense et vide, qu'il constate que l'espace est désormais porteur de sens, d'une mémoire et d'un imaginaire qui lui est propre et qu'il peut léguer à son fils. Dès lors, Noah ne ressent plus le malaise du début à l'égard de l'espace qui l'entoure. À travers les liens qui l'unissent à Arizna, à Simón et à Maelo, il apprend à habiter un espace auquel il peut désormais s'identifier.

Si Noah trouve sa place dans l'espace américain à travers les différentes rencontres qui l'amènent de la roulotte maternelle à Montréal, en passant par le Venezuela, et qui lui permettent d'affirmer sa présence sur le continent, Joyce, pour sa part, connaît d'emblée la voie qu'elle veut suivre. Ce qui est moins évident pour elle, c'est de savoir comment elle peut y parvenir. En effet, comment devenir pirate à la fin du XX^e siècle? La solution se trouve évidemment dans l'histoire légendaire des ancêtres pirates qui transgressaient les frontières et les lois, mais surtout dans la réhabilitation d'une histoire plus récente. Cette réhabilitation passe d'abord par les cartes postales envoyées par l'oncle Jonas, qui est le premier à fuir le village

pour embrasser le monde⁹, dont une, en particulier, refait surface dans la mémoire de Joyce au moment de sa fugue alors qu'elle hésite à aborder le camionneur qui lui permettra de quitter Sept-Îles. Si elle décide finalement de l'aborder, c'est qu'elle reconnaît en lui la figure d'un personnage russe qui était sur le timbre de la carte de l'oncle Jonas et qui représentait Vladimir Lénine :

L'anachronisme la fait sourire. Puis, elle redevient sérieuse. Si ce bougre d'oncle Jonas a eu le cran de fréquenter les quais verglacés de Leningrad à quatorze ans, qui pourra empêcher Joyce — tout aussi Doucet que lui — d'en faire autant? (p. 79)

Ensuite, la vérité au sujet de sa mère qui a fui la maison familiale vers le continent, permet à Joyce d'envisager son propre départ vers le continent. À ces figures de fuite, d'errance et de vie illégitime, s'ajoute l'importante découverte, dans un journal, d'une lointaine cousine nommée Leslie Lynn Doucette qui est parvenue à mettre en place un des plus grands réseaux de piratage par téléphone de l'histoire des États-Unis :

[Leslie Lynn] Doucette aussi connue sous le pseudonyme de Kyrie, est accusée d'avoir piraté des messageries vocales informatiques afin d'y implanter des « lignes d'information ». On estime que ces lignes d'information permettaient à plus de 150 complices d'échanger des numéros de cartes de crédit et de cartes d'appels interurbains [...] Citoyenne canadienne, Doucette s'était réfugiée aux États-Unis en 1987 après avoir

⁹ « Cet oncle légendaire, âgé d'à peine quatorze ans, avait remonté le fleuve jusqu'à Montréal où il s'était embarqué sur un cargo en partance pour Madagascar — et on ne l'avait plus jamais revu. Sa famille recevait parfois d'illisible cartes postales envoyées de tous les ports du monde, que le grand-père Lyzandre punaisait fièrement aux murs de la maison. » (Dickner, 2005, p. 61)

subi une sentence pour une fraude similaire en territoire canadien. (p. 76)

À l'instar de Leslie Lynn Doucette, Joyce trouve le moyen de réactualiser la profession de pirate lorsqu'elle découvre, dans les ordures de Montréal, un ordinateur :

Ce monde ne ressemble plus à celui d'hier. Les caisses enregistreuses, les guichets automatiques, les transactions par cartes de crédit, les téléphones cellulaires... L'Amérique du Nord ne sera bientôt plus qu'une série de réseaux informatiques connectés les uns aux autres. Ceux qui sauront manœuvrer un ordinateur pourront tirer leur épingle du jeu. Les autres manqueront le bateau. (p. 112)

Bien que ses activités de pirate se produisent essentiellement dans le monde virtuel, Joyce doit cependant intégrer et s'approprier l'espace réel afin d'y trouver clairement ses repères. Elle le fait en traçant une carte de la ville qui lui permet d'y « naviguer » selon les besoins du moment :

Le centre-ville tient au complet dans son cerveau, soigneusement découpé en quadrants, zones et sous-secteurs. On ne pêche pas n'importe quoi, n'importe où, n'importe quand. La composition des déchets change non seulement d'une ruelle à l'autre, mais également selon les jours de la semaine, les saisons, les fluctuations de la bourse, la politique extérieure américaine. Pour Joyce, tout cela s'organise en une carte complexe. (p. 207)

Alors que Noah trace une carte de la ville fondée sur les cultures immigrantes, porteuses des accents d'un ailleurs qui s'enracine dans l'ici, Joyce fait de Montréal un espace nautique où elle navigue à la manière de ses ancêtres pirates. Comme pour ces derniers, cette navigation se fait à la recherche de trésors (cartes d'identité, cartes bancaires, matériel informatique) et dans un jeu de cache-cache avec les autorités.

Aussi, lorsque la GRC débarque chez elle Joyce, comme les pirates, trouve-t-elle refuge sur une île des Caraïbes, chez la mère de Maelo.

La destinée des deux personnages permet donc, par la réactualisation de leurs origines dans l'espace continental, de retracer une cartographie de l'Amérique et, plus particulièrement, de la Franco-Amérique — par le lien explicite des personnages, d'une part, aux Métis de Louis Riel ainsi qu'aux Acadiens déportés ou en fuite et, d'autre part, par la figure de Montréal comme lieu de transit ouvert sur les Amériques, où semblent s'effriter les repères géographiques et temporels ayant traditionnellement servi à déterminer les espaces identitaires. De locale qu'elle semble d'abord être, l'identité des personnages s'ouvre sur un espace global qui l'inscrit dans un réseau de contacts où le soi, descendant de différents foyers de la Franco-Amérique, parvient à trouver une place à la fois unique et continentale, comme tend d'ailleurs à le démontrer la « continentalité » qu'Arizna associe à l'identité amérindienne ainsi que la présence partout en Amérique de tous ces Doucet à l'orthographe singulière :

selon les circonstances, les lieux ou les subtilités de la grammaire ambiante, on les nommât aussi Doucet, Doucett, Douchette, Douchet, Douchez, Douçoit, Duchette, Ducette, Dowcett, Dusett, Ducit ou Dousette. (p. 58)

Ce constat n'est évidemment pas sans rappeler les propos d'Éric Waddell et Dean Louder qui perçoivent la cartographie de la Franco-Amérique, dans tout ce qu'elle présente de paradoxes, comme empreinte d'une pluralité de foyers, souvent fondée sur un rapport de plus en plus individualiste au monde, tout en représentant une réalité de dimension continentale. Cette cartographie se construit également dans le dialogue avec

l'« autre » immigrant qui devient, dans le nouvel espace identitaire, une figure familière pour le soi.

Afin de trouver, individuellement, leur voie/x dans l'espace américain, les personnages de *Nikolski*, issus des différentes souches francophones sur le continent, sont donc amenés à repenser, en se basant sur ce qu'ils dégagent de leurs observations personnelles, la cartographie spatiale et culturelle de leur espace identitaire. Toutefois, si, chez Waddell et Louder, l'acte de tracer la carte des foyers francophones en Amérique constitue une première étape dans la reconnaissance de cette réalité continentale, chez Dickner, c'est l'acte de narration, dont le travail est de superposer les récits et les cartes recomposées des personnages, qui permet la mise en réseau des destinées individuelles pour en faire un « nouveau grand récit » de l'espace identitaire franco-américain.

Narrer le « nouveau grand récit » de la Franco-Amérique

Bien qu'il n'apparaisse que sporadiquement dans le roman, le narrateur marque clairement sa présence en se posant d'emblée sous le signe du soi qui raconte. Il explique dans le premier chapitre, par exemple, comment il a vendu la maison de sa mère, après que celle-ci était décédée, comment il a retrouvé le « compas Nikolski », qui devient en quelque sorte son objet fétiche, et comment, finalement, il en vient à se consacrer entièrement à son travail à la librairie de livres usagés. Si, comme nous l'avons déjà souligné, la mort de la mère et l'image du « compas Nikolski » donnent en quelque sorte le ton au récit du parcours que suivent Noah et Joyce en marge

des référents identificatoires traditionnels, le travail de libraire du narrateur sert, pour sa part, à rassembler le tout en faisant des différentes destinées individuelles la matière d'un récit plus large, de dimensions continentales, pour reprendre l'expression de Waddell et Louder, et de configuration pluraliste. En fait, la librairie représente, dans le discours du narrateur, « un de ces coins du cosmos où les humains ont depuis longtemps perdu le contrôle sur la matière » (Dickner, 2005, p. 22) et où il est le seul à savoir bien s'y retrouver. Cet espace, comme celui que parcourent Noah et Joyce, possède donc sa propre cartographie, dont le narrateur retrace la configuration :

Chaque étagère supporte trois épaisseurs de livres et les planchers disparaissent sous des douzaines de boîtes en carton entre lesquelles serpentent d'étroits sentiers aménagés pour la circulation des clients. Le moindre interstice est mis à profit : sous le percolateur, entre les meubles et les murs, à l'intérieur du réservoir de la toilette, sous l'escalier et jusque dans l'exiguïté poussiéreuse de l'entretoit. Notre système de classement est parsemé de microclimats, de frontières invisibles, de strates, de dépotoirs, d'enfers désordonnées, de vastes plaines sans points de repères apparents — complexe cartographie qui repose essentiellement sur la mémoire visuelle, une faculté sans laquelle on ne dure pas longtemps dans le métier. (p. 22)

Le narrateur précise que, à cet espace à la cartographie particulière, s'ajoute une perception trouble de la temporalité alors qu'il affirme « que divers avatars de notre bouquinerie coexistent simultanément dans une multitude d'époques différentes, séparés par de très minces ellipses » (p. 22-23). Ainsi, son travail de libraire consiste à naviguer dans cet espace « géographique » et dans cette temporalité trouble de la librairie afin d'en maintenir l'équilibre. Une tâche d'autant plus importante que c'est par ce travail qu'il parvient à établir des

réseaux de contacts entre les différentes unités qui habitent la librairie, les livres pris dans leur individualité, et le monde extérieur, celui des clients en quête d'informations pouvant être utilisées en vue de la complétude de soi :

Chaque livre qui entre ici peut rencontrer son prochain lecteur à n'importe quel moment de l'histoire de la boutique, aussi bien dans le futur que dans le passé. Lorsqu'elle trie un nouvel arrivage de livres, madame Dubeau [la propriétaire] consulte sans cesse son *Encyclopédie Lavoisier* — une trentaine de cahiers où elle répertorie toutes les demandes spéciales des clients depuis février 1971 — afin de voir si quelqu'un n'aurait pas, dix ans plus tôt, désiré l'un des livres fraîchement débarqués. (p. 23)

L'image de l'*Encyclopédie* est importante puisqu'elle accentue la dimension symbolique qui inscrit le narrateur dans un rôle de passeur de sens; celui que les clients découvrent dans les livres qui leur sont réservés. Un rôle qu'il assume d'ailleurs parfaitement :

Notre librairie est, en somme, un univers entièrement composé et gouverné par les livres — et il me semblait tout naturel de m'y dissoudre totalement, de vouer mon destin aux milliers de destins dûment empilés sur ces centaines d'étagères. (p. 24)

De la même manière qu'il se *dissout* dans l'espace de la librairie, le narrateur pénètre le récit qu'il fait de la destinée entrecroisée de Noah et de Joyce tout en occupant, par l'acte de narration, le même rôle de passeur.

Certes, à la fin du premier chapitre, qu'il présente comme un « prologue », le narrateur dit s'effacer de son récit pour ne narrer que les événements. Or, cette absence du narrateur en « je » ne signifie pas son effacement complet du récit; au contraire, le narrateur intervient régulièrement en commentant la perception qu'ont les personnages du monde qui les entoure.

On n'a qu'à penser à cet exemple déjà cité où la présence d'une voiture sur la plaine laisse à Noah l'impression que la route passe au centre de sa salle de bain et que le narrateur constate que « cette image n'est pas très loin de la réalité » (p. 28); ou au commentaire qu'il fait au sujet de l'enthousiasme que Noah ressent par rapport à ses origines acadiennes : « Son enthousiasme reposait toutefois sur une erreur de perception, car en réalité ses ancêtres n'avaient pas été déportés. » (p. 30-31); ou, encore, au supplément d'informations qu'il donne souvent afin de compléter la pensée des personnages, comme lorsque Maelo signale à Joyce que la poissonnerie Shanahan n'est pas au Japon :

Car chacun sait que les Nippons ont le cœur bien accroché, le regard d'acier, et qu'ils achètent les thons à l'encan, directement sur les quais sanguinolents. La clientèle de la Poissonnerie Shanahan est, comment dire, plus délicate [...]. (p. 98)

Aussi cette présence constante du narrateur permet-elle de repenser les liens entre les personnages comme étant des liens qui ont moins à voir avec des coïncidences¹⁰ qu'avec une stratégie narrative visant à tisser, à travers les « micro-récits » que représente le parcours des personnages, un réseau de communications qui permet une reconfiguration des « micro-récits » en un « nouveau grand récit ».

¹⁰ Les personnages sont membres de la même famille; ils habitent le même quartier; ils rencontrent les mêmes personnages à des moments différents, comme Maelo, le professeur Thomas Saint-Laurent, Arizna ou, encore, l'itinérant qui porte une tuque des Maple Leafs; ils lisent les mêmes livres. On pourrait nommer d'autres coïncidences qui servent à tisser, au fil du roman, un univers commun à travers lequel progressent les différents personnages. À ce sujet, voir l'article de Christine Otis (2010).

Pourtant, ces interventions peuvent sembler troublantes parce que l'apparition du « je » se fait souvent dans l'ignorance des événements que vivent Noah et Joyce, créant un fossé entre les deux modes de narration, entre le récit du soi et celui des autres. Par exemple, lorsque Joyce visite le narrateur pour lui emprunter un livre, ce dernier, qui affirme ne connaître rien d'elle, a l'impression de reconnaître son « double féminin, une sorte de cousine débarquée de nulle part » (p. 277), et lorsqu'il rencontre Noah, à la fin du roman, il ne reconnaît pas celui qui, dès le début du roman, se présente comme son demi-frère. Ce jeu narratif s'explique en partie par la présence d'un livre qui traverse le roman et qui constitue une mise en abyme du roman de Dickner. Il s'agit en fait du « Livre sans visage », celui avec lequel Noah apprend à lire, qui deviendra, dans les mains du narrateur « je », le « Livre à trois têtes ». Déjà, dans les passages où Noah, au début du roman, et le narrateur, à la fin, nomment le livre, il est possible de retracer l'évolution de la quête identitaire qui unit les personnages. C'est grâce au narrateur que ce que Noah définit comme « une sorte de recueil d'histoires de marins » (p. 38) retrouve sa véritable identité :

pages 27 à 53 : une très ancienne monographie sur les îles aux trésors;

pages 71 à 102 : un traité vaguement historique sur les pirates des Caraïbes;

pages 37 à 61 : une biographie d'Alexander Selcraig, naufragé sur une île déserte. (p. 175)

Trois livres qui existent donc, à l'origine, individuellement, mais que la reliure rassemble sous une destinée commune :

Personne ne pouvait imaginer la trajectoire de ce livre. Après plusieurs décennies sur les rayons de la bibliothèque de l'université de Liverpool, il avait été volé par un étudiant, avait

circulé de main en main, avait échappé à deux incendies puis, abandonné à lui-même, était retourné à l'état sauvage. Il avait parcouru des milliers de kilomètres dans plusieurs sacs, voyagé à fond de cale dans des caisses humides, avait été jeté par-dessus bord, puis avait cheminé dans l'estomac acide d'une baleine avant d'être recraché et repêché par un scaphandrier analphabète. Jonas Doucet l'avait finalement gagné au poker dans un troquet de Tel-Aviv, un soir de bamboche. (p. 37)

Un parcours qui ne s'arrête pas là puisque, comme le résume Christine Otis, le livre, avant de trouver son identité, traverse le récit en passant de mains en mains :

[...] il se trouve en la possession de Noah, pour lui être ensuite volé ou emprunté par son amie Arizna, qui l'oublie ou le laisse volontairement à la librairie du narrateur; celui-ci le retrouve quelques années plus tard dans son sous-sol alors qu'il est en compagnie de Joyce, avant que Noah ne retombe lui-même dessus à la librairie et remette au narrateur la carte qui s'en était détachée et qui était toujours en sa possession. (2010)

Comme le roman de Dickner, le « Livre à trois têtes » semble trouver son sens dans la mise en contact de destinées singulières pour créer un « grand récit » unique :

ce sont des fragments au sens propre. Des débris, des déchets. Un relieur a récupéré les carcasses de trois livres et les a cousus ensemble. C'est une pièce d'artisans, pas un objet imprimé en série. (Dickner, 2005, p. 320)

Si, à la fin du roman, il semble possible de poser la librairie comme une représentation de l'espace identificatoire dans lequel s'inscrivent les parcours de Noah et de Joyce, et le « Livre à trois têtes » comme une mise en abyme du procédé narratif menant à l'affirmation des identités, il semble également pertinent de poser l'ensemble du récit que fait le narrateur comme un espace de questionnement identitaire du soi. Devenir soi avec les autres, dans *Nikolski*, c'est en quelque sorte faire le récit des autres afin de

découvrir sa propre voie/x dans la vie. En fait, il n'est pas étonnant que la rencontre entre le narrateur et ses personnages — au sens où il y a un véritable échange qui va au-delà du rapport froid de client à libraire qu'il a d'abord avec Joyce — ne se produise qu'à la fin du roman; parce qu'ils ont complété leur propre cheminement, Noah et Joyce semblent effectivement à même d'aider le narrateur à compléter le processus de libération déclenché à la mort de sa mère. Joyce, à la fin du roman, est celle qui achève le processus en brisant le « compas Nikolski » alors que Noah apporte au narrateur une complétude de soi en lui donnant le dernier morceau de son puzzle, c'est-à-dire en complétant l'univers hétéroclite du « Livre à trois têtes » :

J'approche la carte du Livre à trois têtes, comme la dernière pièce d'un casse-tête. Mon intuition s'avère exacte : la déchirure s'ajuste parfaitement à la reliure! Cette carte a donc été arrachée du livre il y a plusieurs années de cela... Je considère ce drôle de puzzle, médusé. Voilà une découverte qui contribue à obscurcir la question plutôt qu'à l'éclaircir. (p. 322)

Et si la découverte vient obscurcir la question, c'est que la fin d'un récit appelle toujours le début d'un autre, voire d'un récit autre, et que le narrateur, comme le livre, mais également comme Noah et Joyce, peut poursuivre sa route vers de nouvelles rencontres : « Je souris, hausse les épaules et, après avoir recollé la carte des Caraïbes à sa place, remets le Livre à trois têtes dans la boîte de liquidation. » (p. 321)

Conclusion

Le roman de Nicolas Dickner, on le constate, s'inscrit bien dans ce mouvement de dépassement identitaire qu'on retrouve dans

le roman de la route québécois en proposant une lecture du monde qui, dans la construction de la cartographie de la Franco-Amérique, rassemble des histoires singulières qui ont marqué le continent. Une importance particulière est cependant accordée aux origines multiples des trois personnages, qui renvoient à l'histoire trouble de certains foyers fondateurs de la francophonie nord-américaine soit québécois, acadiens ainsi que métis et francophones de l'ouest. Ces origines que portent les personnages ne s'imposent pas comme totalité identitaire et permettent, justement parce qu'elles renvoient à des histoires troubles se reflétant sur l'ensemble de la Franco-Amérique, une construction identitaire non plus en marge du monde, mais dans un dialogue constant avec les différentes figures d'altérité qui habitent le territoire. Aussi, comme l'annoncent Éric Waddell et Dean Louder, cette Franco-Amérique, qui s'ouvre sur l'ensemble du continent, se dessine-t-elle à Montréal dans un dialogue constant avec les autres cultures, particulièrement sud-américaines, en les posant littéralement au centre même du processus d'identification des personnages. Ce qui donne à *Nikolski* un intérêt supplémentaire dans la constitution de ce « nouveau grand récit » continental de la présence francophone, c'est finalement le fait que ce récit ne nie pas l'histoire ancienne en effaçant les mythes de la fondation du territoire; au contraire, le roman de Dickner propose une réhabilitation de l'histoire continentale à travers des lectures individuelles qui permettent aux personnages d'y trouver une place qui leur est propre. La différence de cette histoire, prise dans la longue durée, en lien avec l'historiographie traditionnelle, tient au fait qu'elle ne représente pas, dans la perception des personnages, un récit linéaire et unique à une géographie, mais renvoie plutôt à une temporalité malléable et ouverte sur le continent. C'est grâce à cette malléabilité du temps historique et à

cette absence marquée des frontières qui s’y rattachent traditionnellement qu’il devient possible de réactualiser, sans sombrer dans une continuité aveugle, les traces nécessaires à l’identification de soi. Cette nouvelle perception des repères spatiaux et temporels de l’identité du soi permet de sortir d’un cadre identitaire unique et de trouver, dans le récit des autres, un nouveau sens à la cartographie du soi. Ainsi, il semble possible d’affirmer que la société que décrit Dickner ne s’inscrit pas dans le schéma identitaire relevé par Józef Kwaterko dans l’évolution du roman québécois, mais qu’elle le dépasse, en quelque sorte, en proposant un récit qui ne fait pas de différence entre la « société *pensée* » et la « société *vécue* », un récit, en fait, qui permet aux deux modèles de cohabiter.

Bibliographie

- ANGENOT, Marc (1978), « Le paradigme absent. Éléments d’une sémiotique de la science-fiction », *Poétiques*, n° 33, p. 74-89.
- BOUCHARD, Michel (2001), « Les Lamoureux de l’Alberta : un parcours vaste et complexe », dans Dean Louder, Jean Morisset et Éric Waddell (dir.), *Vision et visages de la Franco-Amérique*, Québec, Septentrion, p. 31-45.
- DICKNER, Nicolas (2005), *Nikolski*, Québec, Alto.
- HOTTE, Lucie (2009), « La mémoire des lieux et l’identité collective en littérature franco-ontarienne », dans Anne Gilbert, Michel Bock et Joseph Yvon Thériault (dir.), *Entre lieux et mémoire. L’inscription de la francophonie canadienne dans la durée*, Ottawa, Presses de l’Université d’Ottawa, coll. « Amérique française », p. 337-367.

- KWATERKO, Józef (2001), « Clivages, ex-centricité, nomadisme : l'identité culturelle et l'imaginaire de l'espace dans le roman québécois », dans Jaap Lintvelt et François Paré (dir.), *Frontières flottantes. Lieu et espace dans les cultures francophones du Canada/Shifting Boundaries. Place and space in the francophone cultures of Canada*, Amsterdam/New York, Rodopi, p. 147-159.
- MORENCY, Jean, Jeanette DEN TOONDER et Jaap LINTVELT (dir.) (2006), « Introduction », dans *Romans de la route et voyages identitaires*, Québec, Nota bene, coll. « Terre américaine », p. 5-13.
- MORENCY, Jean (2008), « Dérives spatiales et mouvances langagières : les romanciers contemporains et l'Amérique canadienne-française », *Francophonies d'Amérique*, n° 26, p. 27-39.
- (2009), « Romanciers du Canada français : Gabrielle Roy, Jacques Poulin, Michel Tremblay, Roch Carrier », dans Lucie Hotte et Guy Poirier (dir.), *Habiter la distance. Études en marge de La distance habitée*, Sudbury, Prise de parole, coll. « Agora », p. 147-163.
- MORISSET, Jean et Éric WADDELL (2000), *Amériques*, Montréal, L'Hexagone, coll. « Itinéraires ».
- OTIS, Christine (2010), « Le jeu des coïncidences : une vraisemblance à construire. Les exemples de *Nikolski* de Nicolas Dickner et de *La Kermesse* de Daniel Poliquin », *Temps zéro. Revue d'étude des écritures contemporaines*, n° 2, URL : <http://tempszero.contemporain.info/document398>.
- POULIN, Jacques (1989 [1984]), *Volkswagen blues*, Montréal, Québec/Amériques, coll. « Littérature d'Amérique ».
- WADDELL, Éric et Dean LOUDER (2008), « Conceptualiser et cartographier la Franco-Amérique : une tâche redoutable », dans Dean Louder et Éric Waddell (dir.), *Franco-Amérique*, Québec, Septentrion, p. 13-23.

Résumé

Le roman *Nikolski* de Nicolas Dickner met en scène la destinée croisée de trois personnages qui, ne se reconnaissant pas dans les espaces traditionnels qu'ils habitent, en viennent à reconfigurer la cartographie de leur appartenance intime au continent américain. Cette reconfiguration ne semble cependant possible que par la réactualisation d'un discours de l'origine puisé dans un passé marginalisé de la Franco-Amérique : c'est effectivement à travers les figures du Métis au territoire perdu et de l'Acadien devenu pirate dans la foulée du Grand Dérangement que les personnages se reconnaîtront. Ce sont ces figures singulières, réactivées par les personnages, qui constituent les balises de la nouvelle cartographie identitaire plurielle que trace, à travers une série de chassés-croisés, la narration de *Nikolski*.

Abstract

Nicolas Dickner's novel *Nikolski* presents the shared destinies of three characters who, because they do not recognize themselves in the traditional places they inhabit, end up reconfiguring the cartography of their intimate belonging to the American continent. This reconfiguration, however, appears only possible through the reactualization of a discourse of the origins that draws on a marginalized past of Franco America. Indeed, it is only thanks to the figures of the Métis carving out his existence in a lost territory and the Acadian turning into a pirate on the heels of the Grand Dérangement that the characters will find their bearings. These singular figures, who the characters bring to life, constitute beacons in a new, plural cartography of identity that is mapped out by *Nikolski*'s narration through a series of to-ings and fro-ings.

Braconnages identitaires sur la côte du Pacifique

Guy Poirier

Université de Waterloo

L'idée d'étudier les braconnages identitaires sur la côte du Pacifique et plus précisément en Colombie-Britannique m'est venue à la lecture de recueils de nouvelles dont je ne suis jamais parvenu à bien expliquer la composition. Dans un article publié récemment (Poirier, 2009), j'ai ainsi tenté de démontrer que les écrivains francophones dans cette province à l'extrême ouest de notre pays s'inspiraient de lieux de mémoire qui pouvaient être rattachés à deux principales catégories : les endroits connus ou visités dans le passé, alors qu'ils n'avaient pas encore quitté leur terre natale, et les espaces liés à leur province d'adoption. Contrairement au mouvement géographique qui coïncidait avec

leur immigration ou leur changement de domicile, le déplacement des lieux d'intrigue s'était effectué par étapes. De façon concrète, on peut ainsi compter, dans la plupart des recueils de nouvelles publiés dans les années 1980 et 1990, un plus grand nombre d'histoires se déroulant dans l'espace correspondant à leur pays ou leur province d'origine. Ce phénomène se résorbe cependant dans les années 2000, et l'on assiste à l'émergence d'un nouveau rapport identitaire entre le soi et l'autre, que je rapproche de la notion de braconnage identitaire définie par Simon Harel : « Braconner, c'est savoir que l'autre a un territoire et que nous n'en avons pas » (p. 55). Pourquoi ce rapprochement, alors que Harel fait d'abord référence, dans sa théorie, à l'histoire littéraire du Québec? C'est qu'à mon avis, les écrivains francophones de la Colombie-Britannique tentent présentement de prendre possession — symboliquement — d'une partie du territoire de leur province d'accueil. S'insinuer ainsi dans la mosaïque culturelle implique donc l'utilisation de ruses qui permettront de faire coïncider l'expérience de migrant avec une réalité nouvelle. Le processus ne pouvant s'effectuer que très lentement, le recueil de nouvelles avec ses multiples facettes laisse entrevoir une progression oblique dans ce champ miné du rapport au territoire identitaire.

Dans cet article, qui porte plus directement sur le rapport identitaire entre le soi et l'autre et les dynamiques des braconnages identitaires, j'ai décidé d'explorer de façon plus précise la composition d'une série de sept recueils de nouvelles publiés entre 1988 et 2007 par des auteurs qui établirent domicile à différentes dates sur la côte ouest, mais qui gardent de très vifs souvenirs de leur vie antérieure en Europe, en Afrique ou dans les Prairies canadiennes. Mon corpus se

compose du *Totem*(1988) de Marguerite-A. Primeau, des *Nouvelles d'ici... et d'ailleurs* (1995) de Christian Recizac, de *Ol' Man, Ol' Dog et l'enfant ou autres nouvelles* (1996) de Marguerite-A. Primeau, du *Tableau rouge* (1997) d'Inge Israël, *De parts et d'autres* de Claude Bouygues (1999) et de deux recueils de Jean-Claude Castex, *Le Fantôme et autres histoires vraies* (2005) et *C'est arrivé un jour!* (2007). Ce qui m'étonne, chez ces quatre auteurs, c'est que le rapport au passé et au présent s'inscrit dans leur œuvre un peu de la même manière, et ce, à plusieurs égards. C'est comme si le passé, personnel, dense, parfois tragique, impliquait nécessairement une réflexion humaniste, alors que le présent s'avérait superficiel et même mécanique dans sa construction des personnages et l'architecture des intrigues. De plus, une sémiotique de l'utilisation du retournement et de l'utilisation des objets inanimés se remarque dans les nouvelles dont l'action se déroule à notre époque.

De façon à explorer l'imbrication de ces univers, celui du soi et celui de l'autre, celui du passé et celui du présent, celui de l'ailleurs et celui de la Colombie-Britannique, j'ai d'abord décidé d'analyser l'architecture des sept recueils de mon corpus et de classer les nouvelles qui y furent regroupées. Dans un deuxième temps, je vais faire ressortir la dimension personnelle et humaniste des nouvelles du passé, celles d'avant l'immigration au Canada. Finalement, je vais démontrer de quelle façon les nouvelles se déroulant en Colombie-Britannique mettent en forme un univers différent des premières, et la manière dont les auteurs y tronquent leur plume d'écrivain pour celle du braconnier en quête d'un objet de récit.

Les recueils de nouvelles

Les sept recueils choisis pour mon étude forment un corpus que je crois assez homogène. Les auteurs, femmes et hommes, ont vécu la première partie de leur existence dans une province ou un pays autre que la Colombie-Britannique, et ont choisi de joindre en un même ouvrage des nouvelles abordant ces deux univers. Ainsi, Marguerite-A. Primeau est née en Alberta où elle a enseigné de nombreuses années avant de s'installer en Colombie-Britannique. Christian Recizac se dit « citoyen du monde¹ », et est également venu s'établir en Colombie-Britannique après un long séjour en Afrique noire anglophone. Inge Israël, née en Allemagne, a grandi en France et en Irlande, et a vécu au Danemark avant de venir au Canada. Claude Bouygues, né dans le Tarn, a d'abord fait carrière en Tunisie et aux États-Unis avant de venir s'établir à Vancouver. Et, finalement, Jean-Claude Castex est originaire d'Algérie et habite l'Ouest canadien depuis 1976. Il faut bien comprendre que ces recueils, dans la typologie des œuvres de la Colombie-Britannique, annoncent une littérature en devenir. Kathleen Kellett-Betsos aborde d'ailleurs cette question dans un article récent en traitant de ces livres sous une même rubrique intitulée « Des nouvellistes franco-colombiens en vedette ». Elle rappelle ainsi que

la nouvelle franco-colombienne s'inscrit à l'intérieur d'une institution littéraire émergente qui donne une voix à une communauté francophone produite de diasporas diverses, mais reliée aux autres communautés franco-canadiennes par un souci commun de soutenir la langue française et les cultures francophones. (p. 227)

¹ Voir la quatrième de couverture de son recueil *Nouvelles d'ici... et d'ailleurs*.

Précisons finalement que j'ai écarté de mon corpus des recueils très importants, mais qui représentent, selon moi, un autre type d'œuvres de création. Dans un premier temps, j'ai mis de côté le recueil publié sous la direction de Marie-France Hautberg intitulé *Anthologie de nouvelles francophones de la côte-Pacifique du Canada*. Il s'agit en fait d'un regroupement de nouvelles écrites par différents auteurs, et même si les récits se déroulent en Colombie-Britannique, des plumes différentes s'entremêlent et s'éloignent d'une architecture de recueil propre à un seul écrivain. J'ai aussi écarté les recueils de Jean-Claude Boyer publiés sous le titre *Nouvelles d'ici et d'ailleurs*, car ces nouvelles se rapprochent plutôt des carnets de voyage. Ont finalement aussi été mis de côté quelques recueils de littérature jeunesse, comme le *Gros lot* de Jean-Claude Castex.

Afin d'illustrer l'architecture et la composition d'ensemble des recueils étudiés, je présente plus bas un tableau récapitulatif selon des thématiques qui serviront de base à mes analyses des braconnages littéraires. En effet, les nouvelles dont l'action se situe à l'extérieur du territoire de la Colombie-Britannique vont constituer pour le propre de cette étude la littérature du soi, car il s'agit de points de référence mémoriels pour les écrivains. En revanche, les récits qui se déroulent en Colombie-Britannique seront considérés comme de la littérature de braconnage. Deux autres catégories apparaissent dans mon tableau : les nouvelles dont l'action se déroule au présent ou dans un passé récent et ailleurs qu'en Colombie-Britannique, et les nouvelles que l'on ne peut classer ou dont le lieu n'est pas vraiment précisé. Ces deux catégories, si elles permettent d'identifier des particularités (il est évident que le recueil de Christian Recizac se rapproche du carnet d'anecdotes de voyage), ne s'insèrent pas, du moins pour l'instant, dans la

perspective théorique du présent article. Notons finalement la lente apparition des nouvelles se déroulant en Colombie-Britannique ou abordant un aspect important lié à la vie dans cette province. Alors que l'on ne peut en isoler qu'une, dans le recueil de Marguerite-A. Primeau, en 1988, on en compte six dans le recueil de 2007 de Jean-Claude Castex. Le braconnage littéraire s'amplifie donc, avec le temps, tout en maintenant des constantes, comme on le verra dans la troisième section de ma démonstration.

Tableau (les nouvelles sont numérotées selon l'ordre d'apparition dans le recueil)

Recueil	Nouvelles dont l'action se déroule complètement ou en partie au passé et ailleurs qu'en Colombie-Britannique (littérature du soi)	Nouvelles dont l'action se déroule au présent et en Colombie-Britannique (littérature de braconnage)	Nouvelles dont l'action se déroule au présent ou dans un passé récent et ailleurs qu'en Colombie-Britannique	Nouvelles que l'on ne peut classer; nouvelles dont le lieu n'est pas vraiment précisé
Marguerite-A. Primeau, <i>Le Totem</i> , 1988	2. « Paul Polonais » 3. « Les mille "Ave Maria" de ma grand-mère » 4. « La maison d'autrefois »	1. « Le totem »	6. « Voici mes mains, Seigneur! »	5. « La folle du quartier »
Christian Recizac, <i>Nouvelles d'ici... et d'ailleurs</i> , 1995	15. « Effet placebo » 16. « Tout ou rien » 17. « C'est mon tour » 18. « Le vent des cimes »	1. « Les bois de mon cœur » 3. « Le retour de Poussy »	2. « Lino » 4. « Un accident de trop » 5. « Victor » 6. « Pépé, Pépito, pepitas » 7. « P'tit bonheur » 8. « Un homme heureux » 9. « Simbad le lion »	

			10. « Automatic express service » 11. « Ah! Les belles photos » 12. « Vive la vi...deo » 13. « Les pièces détachées » 14. « La peau de l'ourse » 19. « Les fugitifs » 20. « Jamais deux sans toi » 21. « L'Asiate »	
Marguerite-A. Primeau, <i>Ol' Man, Ol' Dog et l'enfant et autres nouvelles</i>, 1996	2. « Mon petit ami "de" juif » 3. « Granny » 4. « Mémère Desjarlais » 5. « Les sapins de Madame Trotte-Menu »	1. « Ol' Man, Ol' Dog et l'enfant »		5. « Une veille de Noël »
Inge Israël, <i>Le tableau rouge</i>, 1997	3. « Tante Moll » 4. « La main » 5. « Sophia » 6. « Le tableau rouge » 8. « Camilla » 10. « La visite du roi » 11. « Lento »	1. « Les ombres » 12. « Le nougat »	2. « Échappée » 7. « Pépita » 9. « Le parc de la paix »	
Claude Bouygues, <i>De parts et d'autres</i>, 1999	1. « Le premier hameau » 6. « Le mauvais rêve » 7. « La visite du grand Schalitz vert. Souvenirs de l'Occupation » 8. « Trapabeluga »	2. « Vancouver, la ville du -ing » 4. « Histoire d'eau » 5. « La décadence. Catalogue »		3. « Le pivert et le bouleau. Fable-récit »

	ou le vent des histoires »			
Jean-Claude Castex, <i>Le fantôme et autres histoires vraies</i> , 2005	14. « Le dernier combat du lieutenant »	1. « Le fantôme » 2. « Le congrès de l'ACELF » 3. « La femme en or » 4. « Amours ancillaires » 5. « Illusions d'enfance » 6. « Faux billets doux » 7. « Manuel le macho » 8. « Mélodie d'amour » 9. « Le pari » 10. « Passion libératrice » 13. « Prises d'otages »	11. « Quelques coups de pédales de trop... » 12. « Le talon d'Achille »	
Jean-Claude Castex, <i>C'est arrivé un jour!</i> , 2007	5. « La tache d'encre » 6. « L'homme à la barbe rousse »	1. « Christine » 2. « Le petit sous de cuivre » 3. « L'eau c'est la vie » 4. « Jonas » 7. « L'évaluation » 8. « La contravention »	9. « Les pèlerins »	

Ce tableau répertoriant les lieux de l'intrigue des nouvelles permet d'affirmer que plusieurs recueils sont construits sur le même modèle d'ensemble. Ainsi, la ou les premières nouvelles, dans les cinq premiers recueils (ordre chronologique de parution) du corpus, se déroulent à Vancouver. Les nouvelles suivantes, dans trois cas sur sept, ont pour période temporelle le passé, alors que

les nouvelles du recueil de Jean-Claude Recizac se situent ailleurs qu'en Colombie-Britannique. Dans un cas, la dernière nouvelle du recueil, question de boucler la boucle, se passe en Colombie-Britannique. Finalement, les deux derniers recueils de la liste, publiés respectivement en 2005 et 2007 par Jean-Claude Castex, obéissent à des règles différentes. Dans les deux cas, la majorité des nouvelles se déroulent en Colombie-Britannique, le plus souvent au présent. Quelques nouvelles (trois, en tout), en fin et en milieu de recueil, se situent dans le passé du soi, alors qu'un nombre semblable se déroulent ailleurs qu'en Colombie-Britannique.

Certaines similitudes entre les plans d'ensemble de ces recueils bicéphales peuvent donc être remarquées et annoncent un changement de facture dans les recueils qui vont paraître dans les prochaines années. Les publications lancées depuis le tournant du millénaire comportent ainsi un nombre de plus en plus grand de nouvelles se déroulant sur le territoire de la province, alors que ce type de récit se retrouve le plus souvent, dans les années qui précèdent, dans des positions stratégiques : au début, au milieu ou à la fin du recueil. Les recueils de nouvelles plus récents, du même coup, favorisent une narration d'événements contemporains; alors que les premières publications racontaient le soi, les plus jeunes s'attaquent donc à l'autre en le braconnant.

Les nouvelles racontant le monde du soi

J'entends, par les nouvelles racontant le soi, les récits se déroulant dans le passé et dans un lieu différent de la Colombie-Britannique. L'impression qui s'en dégage rappelle la narration

autobiographique. Pour Pierre Ouellet, par exemple, raconter le soi n'implique pas la narration de choses qui apparaissent dans l'immédiateté de notre vie, mais bien de celles qui

hantent notre mémoire et notre imagination autant que nos perceptions et nos affects pour trouver un sens que nous lui donnons ou prêtons bien plus que nous ne le découvrons et révélons. (p. 10)

En luttant contre « l'insignifiance foncière des choses » (*ibid.*), dans le présent, le sens du passé est source d'inspiration et de réflexion. La dimension autobiographique de ces nouvelles ne faisant pas de doute, plusieurs indices permettent d'en venir à une première typologie : nouvelle écrite au je, description de scènes en focalisation interne sur un personnage enfant, utilisation de personnages identifiés comme étant des membres de la famille ou de proches amis des narrateurs. Je compte ainsi quatre nouvelles, dans le recueil de Claude Bouygues, où l'on retrouve des termes comme oncle, grand-mère, ou encore un personnage principal enfant qui raconte l'histoire. Dans l'œuvre d'Inge Israël, ce sont plutôt les lieux et les périodes temporelles qui renvoient à la vie d'un même groupe de personnes. Quatre nouvelles se déroulent ainsi en totalité dans le Paris d'avant ou d'après l'Occupation. Une nouvelle comprend, en abîme, un renvoi à Paris. Deux nouvelles se déroulent également en Irlande pendant la guerre. Les deux recueils de Jean-Claude Castex nous transportent à cinq reprises dans le passé, en France, laissant parfois croire à des souvenirs personnels (« C'est mon tour ») ou à des histoires liées à la famille (la grand-mère dans « Effet placebo »), et en Algérie (« Le dernier combat du lieutenant »). Finalement, trois nouvelles de Marguerite-A. Primeau laissent entrevoir une filiation à des souvenirs d'enfance : « Paul polonais », « Les mille

Ave Maria de ma grand-mère », « Mon petit ami de juif ». Bien entendu, il ne s'agit pas de prouver que ces nouvelles sont bel et bien des récits autobiographiques, mais plutôt de noter la présence de critères d'énonciation permettant de croire à une telle posture auctoriale.

Il faut également noter la profondeur de ces nouvelles qui sont les mieux réussies sur le plan du pathos, mais non pas nécessairement au niveau du retournement propre au genre que l'on pourrait y chercher. Par exemple, nombreuses sont les nouvelles qui se terminent de façon tragique : mort, humiliation ou disparition d'un jeune ami juif, sévices sur des enfants, pleurs. Il faut dire que ces nouvelles se déroulent en grande partie (et cela probablement à cause de l'âge des auteurs), avant, pendant, ou immédiatement après la Seconde Guerre mondiale. Les personnages évoluent également dans des milieux modestes, pauvres et même miséreux. Cela ne les empêche pas de maintenir un regard positif ou philosophe sur ces années. Rarement les personnages adultes suscitent la déception. Ce sont plutôt les jeunes, ceux qui ont quitté leur terre natale, qui éprouvent des remords. Dans la nouvelle éponyme « Le tableau rouge » d'Inge Israël, un personnage masculin retrouvé par la narratrice, quarante ans après la guerre, lui fait une proposition douteuse alors qu'il l'invite, à la fin du récit, à lui rendre visite à son atelier de Paris où il se rend souvent et où il est seul (Israël, 1997, p. 108).

Par ailleurs, toutes les nouvelles racontant le soi et qui font le plein de sens grâce au passé (réel ou imaginé) des narrateurs se greffent à des personnages phares qui donnent leur nom aux nouvelles. D'un côté, se trouvent les personnages « génériques ». Il s'agit du petit ami « de » juif (« Mon petit ami

“de” juif », dans Primeau, 1996), de la grand-mère de l’un des personnages (« Les mille “Ave Maria” de ma grand-mère », dans Primeau, 1988; « Effet placebo », dans Recizac, 1995), d’un prisonnier allemand, Hans, dont l’épouse juive ignore le passé hitlérien et qui apparaît dans la nouvelle « L’homme à la barbe rousse » de Jean-Claude Castex (notons cependant que cette nouvelle se déroule au Canada). Inge Israël va même plus loin sur cette pente en intitulant une nouvelle « La main ». Même si le lieu de cette nouvelle n’est pas indiqué clairement, il semble qu’elle se déroule dans une ville où les orphelins sont nombreux (probablement pendant la guerre) et vivent dans des conditions misérables dans un foyer mal surveillé par des dames d’une organisation charitable. L’homme tenant cet hospice, fort violent, est perçu par les enfants terrorisés comme étant « la main », et même la « main de Dieu ».

Il serait possible d’ajouter à ces personnages bien campés les narrateurs homodiégétiques que l’on retrouve dans les nouvelles à connotation autobiographique ou biographique; pensons à la nouvelle de Claude Bouygues, « Le mauvais rêve », à celle de Jean-Claude Castex, « Le dernier combat du lieutenant », ou encore à celle de Christian Recizac, « C’est mon tour ». On retrouve en outre des personnages bien identifiés autour desquels se construit l’intrigue des nouvelles. Ces personnages donnent souvent leur nom au récit. Le lecteur sait donc, dès le départ, autour de qui s’organise la narration. Des personnages masculins et féminins partagent ce profil de vedette. Trapabeluga dans la nouvelle « Trapabeluga ou le vent des histoires » (Bouygues, 1999), Paul dans « Paul Polonais » (Primeau, 1988), Schalitz dans « La visite du grand Schalitz vert » (Bouygues, 1999). Ces personnages sont par ailleurs tous associés à une altérité : Trapabeluga est un véritable

personnage de conte fantastique; Paul est juif; et le grand Schalitz est un Allemand en France, pendant l'Occupation. Les personnages féminins partagent également cette identité marginale : Mémère Desjarlais est amérindienne (« Mémère Desjarlais », dans Primeau, 1996), Sophia est handicapée (« Sophia », dans Israël, 1997), Tante Moll est une courtisane (sinon une prostituée de luxe) (« Tante Moll », dans Israël, 1997), Camilla vit en réfugiée en Irlande (« Camilla », dans Israël, 1997), Pépita est une Espagnole vivant au Danemark (« Pépita », dans Israël, 1997). Ce nombre important de personnages marginaux pourrait de nouveau s'expliquer par le parcours des auteurs des recueils, qui ont certainement développé, de par leur statut de déplacé et d'immigrant, une sensibilité particulière à la marginalité. Il pourrait également être le résultat de l'esthétique du genre, alors que le personnage problématique, en marge de la société, s'avère « intéressant » à faire évoluer dans une histoire courte où les effets de surprise sont recherchés. Ajoutons également que des personnages stéréotypés (le personnage juif pendant l'Occupation, l'Espagnole vivant dans un pays scandinave, l'Amérindienne vivant au sein d'une communauté blanche, l'immigrant, le handicapé, etc.) favorisent une cristallisation plus rapide de l'intrigue autour d'une sensibilité culturelle. Si les gens heureux n'ont pas d'histoire, un personnage issu d'un milieu marginal, dans nos sociétés francophones minoritaires, se prête mieux à une identification de la part des lecteurs. N'oublions finalement pas l'économie du récit ainsi réalisée. En utilisant un stéréotype de façon à mieux exprimer la marginalité du personnage, le narrateur n'a pas à tout expliquer à son lecteur. Il est clair que les francophones du Canada peuvent s'imaginer facilement les difficultés rencontrées par les Amérindiens qui décidèrent de

vivre parmi les blancs, au XX^e siècle, tout en conservant leur culture. L'utilisation de l'image stéréotypée à portée négative est ainsi inversée, et sert alors de déclencheur à un récit qui engage une réflexion par rapport à l'exclusion ou à la persécution, ou encore qui offre un nouvel espoir à l'exclus.

Les nouvelles racontant le monde de l'autre

Le monde de l'autre, dans le cas des auteurs à l'étude, est en fait celui de leur terre d'accueil en Colombie-Britannique. Marie-France Auger (2005), dans le premier mémoire de maîtrise écrit sur la littérature d'expression française en Colombie-Britannique, a développé une hypothèse selon laquelle la nature était d'une grande importance pour les personnages francophones vivant dans la province, et permettait une stabilisation des quêtes identitaires. Il semble effectivement que le fait de situer l'action des personnages des nouvelles sur la côte du Pacifique ait eu une influence déterminante sur les thèmes abordés et le décor des nouvelles de mon corpus. Pourrait également s'ajouter à cette hypothèse une perspective théorique liée à l'appréhension de l'autre développée par Simon Harel dans son ouvrage sur les braconnages identitaires. Les braconnages organisés par les auteurs que j'étudie pourraient être associés à ce que le chercheur montréalais tente d'isoler :

J'ai évoqué la figure du braconnage afin de faire entendre la singularité d'une posture qui recourt à la ruse et à la dissimulation pour mieux piéger le bien d'autrui dans un monde aux contours incertains. Peu à peu, la figure du braconnier est devenue l'incarnation d'une chasse heureuse au cœur du monde des signes. (p. 123-124)

Il y aurait donc un passage obligé, dans les modalités d'écriture, permettant aux nouvellistes d'intégrer une société d'accueil parfois bien différente de leur expérience de vie.

L'une des premières différences qui doit être notée est l'absence de passé : absence de souvenirs des auteurs dont la mémoire retient plutôt les expériences de vie de la société de départ, et absence de mémoire de la province de la Colombie-Britannique, qui est une province très jeune dont la communauté francophone n'a pas encore complètement reconstitué son histoire. L'utilisation de personnages stéréotypés qui permettront une réflexion sur l'altérité peut cependant toujours être remarquée. La nouvelle de Marguerite-A. Primeau « Ol' Man, Ol' Dog et l'enfant » met en scène les réflexions d'un vieil homme, ancien professeur d'université, son chien, mais également un jeune enfant qui bégaye et qui souffre vraisemblablement d'un handicap mental. L'enfant devient, au cours de la nouvelle, le Fils de Cybèle, celui qui règne de façon symbolique sur la forêt. En revanche, des nouvelles vont utiliser le stéréotype de façon à accélérer la vitesse de la narration et à mieux préparer le retournement final du récit bref. Je donnerais comme exemple de nouvelles de cette catégorie « Manuel le macho » (Castex, 2005), où un bel Andalou de Vancouver perd sa virilité, et « La femme en or » (*ibid.*), où une jeune obèse suit un régime d'amaigrissement drastique avant de gagner, dans un concours, son poids en or.

On trouve également des nouvelles où la surprise² devient l'élément central, alors que toute la narration est justement axée sur un retournement de situation. Les nouvelles de Jean-Claude Castex sont fort bien ciselées à cet

² Voir, à propos de cette question, Patrick Imbert (2000).

égard. Pour ne donner qu'un exemple, pensons à la nouvelle « Le fantôme », où un homme est persécuté par ce qu'il croit être le fantôme d'une jeune fille. On découvre cependant, à la fin de la nouvelle, que le « fantôme » était en fait la sœur d'une victime d'acte criminel qui s'était méprise sur l'identité du personnage principal, et voulait ainsi venger sa sœur décédée dans des conditions atroces. Ces nouvelles s'inspirent souvent de genres parallèles, comme le fantastique et le polar.

L'inquiétude apparaît également dans les nouvelles britanno-colombiennes. Les situations alors évoquées démontrent l'impuissance des personnages face au destin et à une société dont on ne comprend plus très bien les règles. Pensons par exemple à la nouvelle de Claude Bouygues intitulée « Vancouver, la ville du -ing »; la métropole de la Colombie-Britannique devient alors un arrêt incontournable (et final) pour les suicidés du monde entier, et des entreprises vont même jusqu'à aider les pauvres hères à commettre l'impensable. Même ton, mais cette fois-ci lié à la sexualité, dans une autre nouvelle du même auteur, « La décadence, catalogue ». Le lecteur est ici convié à suivre Lana-Lise dans ses ébats sexuels les plus rocambolesques. Vancouver se transforme alors de façon métaphorique, pour l'un des personnages, en « immense flaque de l'Océan ». « La contravention » et « L'évaluation », deux nouvelles de Jean-Claude Castex, participent d'un même mouvement lié aux aléas de la vie et en partie au fantastique. Dans « La contravention », un policier est secoué par la prédiction (qui s'avérera juste) de sa mort effectuée par une automobiliste, alors que « L'évaluation » raconte les affres d'une enseignante dont les étudiants, brillants, décident, lors de la visite de l'inspecteur général, de ne dire mot. Ces nouvelles rappellent une autre

caractéristique des braconnages identitaires qui implique un jeu des narrateurs ou des personnages avec des situations dangereuses dans un lieu encore peu connu :

Braconner, c'est se situer en un lieu où l'on s'expose à être piégé, à devenir, par un subit retournement de situation, celui qui est chassé et qui, pour cette raison, ruse avec la loi à ses risques et périls. (Harel, 2006, p. 63)

Bien évidemment, ce piège où se laissent enfermer les personnages implique une réaction. Dans les cas qui m'intéressent, elle ne permet pourtant pas aux protagonistes de vaincre les forces du lieu que l'on braconne ou même de s'en émanciper. Il faut dans cette perspective considérer la puissance que représente le destin tragique auquel certains personnages sont condamnés. Simon Harel va d'ailleurs souligner l'importance de cataclysmes émotionnels qui « donnent forme à nos trajectoires³ ». Il voit également ces violences symboliques, psychiques et physiques, comme des éléments positifs à l'apparition de l'identité⁴. On assiste alors à une double lecture des événements. Dans un premier temps, l'on ne parvient que difficilement à comprendre les règles de la nouvelle société, le destin semblant se retourner contre les personnages. Dans un second temps, les nouveaux arrivants soumettent à de véritables « tests » la société d'accueil.

³ « Si le territoire est un lieu d'accueil, s'il est un lieu d'expression, s'il permet la création de microévénements qui donnent forme aux braconnages, il est de plus opportun de revendiquer l'existence de petits cataclysmes émotionnels qui donnent forme à nos trajectoires » (Harel, 2006, p. 123).

⁴ « Pour ces raisons, la référence aux braconnages identitaires suppose que l'on interroge les violences symboliques, psychiques et physiques qui sont autant de refus de l'universalisme abstrait de la raison pluriculturelle » (Harel, 2006, p. 116).

Il faudrait aussi se pencher sur la dimension inconsciente du processus de braconnage et aux pulsions internes qui s'emparent du Génie du lieu. Une demi-douzaine de nouvelles pourrait correspondre à ce parcours. La dimension émotive s'inscrit alors au sein même des objets ou des animaux : un chat que l'on abandonne dans la forêt et qui est finalement tué sur la route devant ses propriétaires qui, rongés de remords, essayaient de le retrouver (« Jonas », dans Castex, 2007); l'eau d'un village non loin de Kamloops (dans la vallée de l'Okanagan), fort bonne au goût, qui s'avère provenir du cimetière (« L'eau c'est la vie », dans Castex, 2007); le nougat qui colle symboliquement un mari infidèle à son épouse (« Le nougat », dans Israël, 1997); et finalement « Les ombres » et « Le totem », deux nouvelles respectivement d'Inge Israël et de Marguerite-A. Primeau, qui relèvent de l'obsession fraternelle. Dans « Les ombres », un jeune garçon, Sammy, développe une peur incontrôlée de son frère, Richard. L'ombre même de ce dernier, devenu jeune délinquant, terrorisera Sammy. C'est finalement un accident, alors que Richard sera gravement blessé, près de la Siwash Rock, dans le parc Stanley, à Vancouver, qui mettra fin à cette terreur maladive. Dans « Le totem », c'est un objet hérité de Mariette, la demi-sœur du personnage principal, qui pousse Jeanne dans les affres de l'inquiétude. Alors que Mariette, jusqu'à sa mort, est persuadée que le totem lui apporte une protection spéciale, Jeanne, acculée à la pauvreté, meurt après s'être finalement convaincue qu'elle devait vendre l'objet mystérieux. Ces nouvelles expriment de façon assez claire comment des pulsions (remords, peurs incontrôlées, mort, objet possédant des pouvoirs magiques, pulsions érotiques) s'expriment grâce à des objets ou à des symboles. Rien de surprenant, alors, de

constater que ces objets se retournent contre leurs personnages, le totem emportant Jeanne dans la mort, le nougat qui colle aux dents rappelant l'homme infidèle à la réalité, Jonas se vengeant de ses maîtres en les rendant témoins de sa fin atroce, l'eau si bonne à boire se révélant transporter le goût de la mort. Ces retournements impliquent bien entendu une perte immédiate pour les personnages principaux de ces nouvelles. S'ils sont parfois débarrassés de l'élément gênant, ils sont le plus souvent précipités dans la mort, ou encore bien en place pour la surprise de leur vie.

Conclusion

J'ai tenté de démontrer dans cet article que le braconnage identitaire, et son corollaire, la littérature du soi, se sont jusqu'à aujourd'hui côtoyés dans la littérature francophone de la Colombie-Britannique. Cette double perspective narrative explique l'existence de recueils « bicéphales », c'est-à-dire de recueils de nouvelles comportant à la fois des récits à propos du soi et du passé, et des narrations s'immisçant dans le présent et le lieu de l'autre. Un échantillon de ces recueils publiés entre 1988 et 2007 me permet de croire que la composition de ces ouvrages laisse une place de plus en plus grande au braconnage identitaire (du moins en nombre de nouvelles). Ce phénomène peut s'expliquer, bien entendu, par la biographie des auteurs qui ont vécu leur enfance et leurs premières années à l'étranger ou dans une autre partie du Canada, avant de venir s'établir en Colombie-Britannique. On pourrait aussi évoquer, afin d'expliquer ce phénomène, une lente prise de conscience, à partir des années 1980 et 1990, d'une francophonie bien distincte en Colombie-Britannique.

Il faut cependant noter que les nouvelles du soi, celles du passé, reflètent une dimension autobiographique et une réflexion humaniste à propos de la pauvreté, de la guerre, du destin des exclus, etc. On s'y sent en pleine possession des repères identitaires, même si la pauvreté, la misère et l'injustice sont mises en scène. Il existe, pour ces personnages, un ordre humain qui, quoique temporairement bouleversé par la guerre, l'occupation ou l'éloignement, sera rétabli. En revanche, les nouvelles se déroulant en Colombie-Britannique, alors que l'identité se braconne, sont, d'un point de vue humain, beaucoup plus inquiétantes. Les objets, le destin, l'ironie du sort, les renversements narratifs, les pulsions sexuelles, toutes ces dimensions surgissent, abandonnant souvent les protagonistes et les lecteurs dans une situation terminale dramatique, sinon tragique. Cette chute narrative, aboutissant à une vision d'horreur (personnage volé ou ruiné) ou à une constatation morbide (personnage décédé, atteint du Sida), ne permet au processus identitaire d'avancer qu'au compte-gouttes dans un monde aux modalités inquiétantes. S'il faut en déduire quelque chose, c'est probablement que le processus de braconnage n'en est encore qu'à ses débuts, même si le pourcentage de nouvelles dont l'action se déroule en Colombie-Britannique augmente d'un recueil à l'autre. La facture des nouvelles de l'autre ne comporte cependant que peu de similitudes avec celles des nouvelles du soi. Quelques exceptions, comme « Ol' Man, Ol' Dog et l'enfant » (Primeau, 1996), pourraient laisser croire que les thématiques des nouvelles du soi ont commencé à migrer vers les nouvelles de l'autre. Mais ce mouvement, du moins pour l'instant, est ténu. Il faudra attendre encore quelques années avant que le braconnage ne se modifie et affranc(h)ise (*sic*) la côte du Pacifique.

Bibliographie

- AUGER, Marie-France (2005), « Une étude de la littérature francophone de la Colombie-Britannique », mémoire de maîtrise, Burnaby, Simon Fraser University.
- BOUYGUES, Claude (1999), *De parts et d'autres*, Paris, L'Harmattan, coll. « Écritures ».
- BOYER, Jean-Claude (2000, 2002-2005), *Nouvelles d'ici et d'ailleurs*, 5 tomes, Montréal, Éditions Francine Breton.
- CASTEX, J.-C. (1988), *Le Gros lot*, Saint-Boniface, Éditions des plaines.
- (2005), *Le Fantôme et autres histoires vraies*, White Rock, Phare Ouest.
- (2007), *C'est arrivé un jour!*, Ottawa, L'Interligne, coll. « Vertiges ».
- HAREL, Simon (2006), *Braconnages identitaires. Un Québec palimpseste*, Montréal, VLB éditeur, coll. « Le Soi et l'Autre ».
- HAUTBERG, M.-F. (2001), *Anthologie de nouvelles francophones de la Côte-Pacifique du Canada*, White Rock, Phare-Ouest.
- IMBERT, Patrick (2000), « La surprise du texte bref », dans Guy Poirier et Pierre-Louis Vaillancourt (dir.), *Le Bref et l'instantané : à la rencontre de la littérature québécoise du XXI^e siècle*, Orléans, David, p. 75-95
- ISRAËL, Inge (1997), *Le Tableau rouge*, Ottawa, Vermillon, coll. « Parole vivante ».
- KELETT-BETSOS, Kathleen (2007), « La nouvelle francophone en Colombie-Britannique : un genre mineur en milieu minoritaire », dans Guy Poirier (dir.), *Culture et littérature francophones de la Colombie-Britannique : du rêve à la réalité*, Ottawa, David, coll. « Voix savantes », p. 201-227.
- OUELLET, Pierre (2007), « Le principe d'altérité », dans Pierre Ouellet et Simon Harel (dir.), *Quel Autre? L'altérité en question*, Montréal, VLB éditeur, coll. « Le soi et l'autre », p. 7-43.

POIRIER, Guy (2009), « Habiter et rêver la Colombie-Britannique francophone », dans Lucie Hotte et Guy Poirier (dir.), *Habiter la distance. Études en marge de La distance habitée*, Sudbury, Prise de parole, p. 81-100.

PRIMEAU, Marguerite-A. (1988), *Le Totem*, Saint-Boniface, Éditions des Plaines.

— (1996), *Ol'Man, Ol'Dog et l'enfant ou autres nouvelles*, Saint-Boniface, Éditions du Blé.

RECIZAC, C. (1995), *Nouvelles d'ici... et d'ailleurs*, Surrey, Phare Ouest.

Résumé

Cet article étudie sept recueils de nouvelles écrits par des auteurs francophones de la Colombie-Britannique entre 1988 et 2007. Grâce à la théorie du braconnage identitaire développée par Simon Harel, il permet de mieux saisir les caractéristiques de ces recueils où sont regroupées des nouvelles reflétant le monde du soi des auteurs (leur passé, leurs lieux d'origine) et les nouvelles établissant un dialogue avec l'autre, c'est-à-dire avec le territoire de la Colombie-Britannique.

Abstract

This paper analyzes seven collections of short stories written by British Columbian Francophone authors from 1988 to 2007. Taking its cue from Simon Harel's notion of "poaching" as applied to identity constructions, it provides a deeper understanding of the characteristics of these collections which bring together stories that explore the authors' world of the self (their past, their origins) and stories that engage a dialogue with the other, that is, with the territory of British Columbia.

Le ton de Patrick Modiano : du roman ironique au roman affectif

Ruth Amar
Université de Haïfa

À la lecture de l'œuvre de Patrick Modiano, il semble qu'un grand changement s'est effectué dans son écriture en ce qui concerne le ton. Pierre Assouline (2003) parle d'une « musique intérieure » et considère Modiano comme un « homme de biais ». Mais à vrai dire, rien de plus difficile à décrire que le ton de Modiano. Au demeurant, qu'est-ce que le ton d'une œuvre? Question obscure, mystérieuse, essentielle cependant à l'œuvre. Selon Barthes, « [d]ans n'importe quelle forme littéraire, il y a le choix général d'un ton, d'un éthos, si l'on veut, et c'est ici précisément que l'écrivain s'individualise clairement parce que c'est ici qu'il s'engage » (1953, p. 23).

La manière dont l'auteur se distingue est exprimée dans le ton, cette caractéristique de l'œuvre que l'on oublie souvent, qui ne s'analyse pas. Celui-ci viendrait du plus profond de soi et s'imposerait de l'intérieur, il agirait sans réflexion, il jaillirait. Là serait en somme le génie de l'écrivain : obéir à un besoin qui s'impose à lui. Au contraire, selon Derrida, « [l]e plus difficile, c'est l'invention du ton, et avec le ton, de la scène qu'on peut faire, qu'on se laisse faire, la pose qui vous prend autant que vous la prenez » (1992, p. 201). Il n'y a sans doute rien de fortuit à ce que ce soit justement la justesse du ton qui apparaisse comme « la plus difficile ». Ainsi, chez Modiano, le ton échappe peut-être à l'auteur encore davantage que chez tout autre écrivain.

S'exprimant au sujet du « je », de sa relation avec la narration, Modiano évoque ce qui justement semble contribuer à la notion du ton :

Le « je » [...], c'est moi et pas moi. Mais utiliser le « Je » me concentre mieux, c'est comme si j'entendais une voix, comme si je transcrivais une voix qui me parlait et qui me disait « Je ». Ce n'est pas Jeanne d'Arc, mais plutôt comme quand on capte une voix à la radio, qui de temps en temps s'échappe, devient inaudible, et revient. Ce « Je » d'un autre qui me parle et que j'écoute me donne de la distance par rapport à l'autobiographie, même si je m'incorpore parfois au récit. (2001, p. 1)

Cette voix qui vient de loin et donne de la distance à Modiano par rapport à l'autobiographie, cette voix presque inaudible, est intimement liée au ton. Dicté par cette voix, on serait tenté de dire que, chez Modiano, le ton va l'emporter sur l'écriture. Or, ce ton est aussi influencé par la période qui le passionne le plus, à savoir la Seconde Guerre mondiale, et par la représentation de la Shoah à laquelle il se réfère sans cesse,

surtout dans ses trois premiers romans (*La Place de l'étoile*, *La Ronde de nuit*, *Les Boulevards de ceinture*). Il devient clair que le ton de Modiano est intimement lié à cette question, capitale dans son œuvre : comment nommer l'innommable, saisir l'insaisissable, décrire l'indescriptible ? Telle est la principale interrogation de l'écrivain, le principal défi à relever.

Le ton modianien est timbré d'une écriture paradoxale, car en examinant l'œuvre, on constate que celui-ci n'est pas homogène. Le ton du jeune écrivain des années 1970 n'est plus celui de l'écrivain mûri des années 1980. Il a subi des métamorphoses et a considérablement évolué. En comparant *La Place de l'étoile* (1968) à *Dora Bruder* (1997), transparaît tout d'abord un point commun : le sentiment de culpabilité suivi de « l'acte de vengeance » (Vardi), l'écriture ; or, bien vite, on découvre que ce point commun sera traduit différemment dans les deux livres : si le ton est ironique, faisant souvent place à l'humour noir dans le premier, on se rend compte qu'il s'affaiblit pour devenir presque imperceptible dans le second, écrit quelque vingt ans plus tard, et la Shoah, omniprésente dans les deux romans, y est représentée sous des angles différents, justement grâce à l'utilisation du ton.

Un ton de culpabilité

Après la Seconde Guerre mondiale, le roman français n'est plus le même : comme le dit Alain Finkielkraut, « La Shoah est omniprésente. Ces morts ne connaissent jamais le repos. » (2000, p. 89) Or, Modiano n'a de la catastrophe aucune mémoire, ni personnelle, ni transmise. Fils d'un juif d'Alexandrie qui a échappé à l'extermination en se cachant

derrière une double identité et des relations troubles, il n'a pas vécu la guerre. Il a néanmoins l'impression que sa mémoire précède sa naissance :

Je n'avais que vingt ans, mais ma mémoire précédait ma naissance. J'étais sûr, par exemple, d'avoir vécu dans le Paris de l'Occupation puisque je me souvenais de certains personnages de cette époque et de détails infimes et troublants, de ceux qu'aucun livre d'histoire ne mentionne. Pourtant, j'essayais de lutter contre la pesanteur qui me tirait en arrière, et rêvais de me délivrer d'une mémoire empoisonnée. J'aurais donné tout au monde pour devenir amnésique. (1977, p. 116-117)

Tous les éléments typiquement modianiens sont là : la hantise du Paris nocturne du temps de l'Occupation, la fascination par tous ces êtres mystérieux et troublants dont l'Histoire n'a même pas retenu les noms, la conscience insupportable d'être né après l'Apocalypse, le désarroi devant sa propre identité de Juif et d'enfant de la collaboration à la fois. Né en 1945, Modiano se sent personnellement coupable d'être venu au monde peu après que des millions de ses frères ont définitivement disparu dans des fours crématoires.

Dans ses romans, Modiano procède le plus souvent à la manière d'un détective ou d'un historiographe au style épuré, ce qui exige, de la part du lecteur, une complicité, une attention au moindre détail et, surtout, à ce qui est passé sous silence. Le ton de Modiano serait alors cet appel à un lecteur attentif, capable de détecter à l'oreille ce qui est dit entre les lignes : « je suis coupable ».

Le fait que l'écrivain, depuis l'enfance, s'est senti à la fois victime et bourreau, juif et antisémite, français et étranger, est surtout accompagné du sentiment de culpabilité d'avoir survécu à la catastrophe, qui règnera tout au long de l'œuvre

dès son premier livre et que l'on reconnaîtra vingt ans plus tard dans *Dora Bruder* : « Peut-être aurais-je voulu qu'ils se croisent, mon père et elle, en cet hiver 1942. Si différents qu'ils aient été, l'un et l'autre, on les avait classés, cet hiver-là, dans la même catégorie de réprouvés. » (p. 63) Le narrateur ressent, à travers l'identification avec Dora et son père, une affinité avec toutes les victimes de la Shoah : « Beaucoup d'amis que je n'ai pas connus ont disparu en 1945, l'année de ma naissance. » (p. 98) À travers une telle phrase, il est possible de discerner le ton de culpabilité du survivant. Modiano ne peut s'empêcher de penser que, grâce à ceux qui ont été exterminés, il peut maintenant vivre paisiblement : « D'autres, comme lui, [le père], juste avant ma naissance, avaient épuisé toutes les peines, pour nous permettre de n'éprouver que de petits chagrins. » (p. 99)

Si, dans *La Place de l'étoile*, il n'y a pas d'allusions directes au sentiment de culpabilité, Modiano rappelle dans *Dora Bruder* le fait que son premier livre est une riposte aux auteurs antisémites, découverts dans la bibliothèque de son père : « Moi, je voulais dans mon premier livre répondre à tous ces gens dont les insultes m'avaient blessé à cause de mon père. Et, sur le terrain de la prose française, leur river une fois pour toutes leur clou. » (p. 70-71) On l'aura compris, le sentiment de culpabilité a engendré chez le jeune écrivain un esprit de vengeance.

Face à la disparition, Modiano, dont l'écriture est l'ultime refuge, se met à l'œuvre. Ses textes sont imprégnés de l'événement historique dont on ne peut faire abstraction, de la souffrance liée aux conséquences de l'antisémitisme. « Écrire devient alors pour Modiano un acte de vengeance et en même temps de dévouement au père "muet devant les antisémites" et

auquel il tient à prêter sa voix » (Vardi). Cette caractéristique est présente dans plusieurs de ses romans, ceux du début de sa carrière, mais aussi dans *Dora Bruder*.

Une ironie résistante

Néanmoins, après ce premier point commun entre *La Place de l'étoile* et *Dora Bruder*, apparaissent une évolution et une transformation : si les deux romans possèdent la même toile de fond, la même atmosphère, ils divergent profondément dans le ton. Ce qui contribue au ton de Modiano dans son premier roman, c'est l'utilisation de l'ironie, l'art de se moquer de quelqu'un ou de quelque chose en vue de faire réagir le lecteur. L'ironie est, chez Modiano, utilisée dans le but de dénoncer, de critiquer la réalité en termes apparemment valorisants, mais dans le but de la dévaloriser. Modiano tente de se débarrasser de ses hantises de l'Occupation par l'intermédiaire de la création d'un autre monde : celui qu'il invente à partir de sa propre interprétation de cette période. La « question juive » s'y trouve abordée sur un ton ironique : le sarcasme est censé sauver de la douleur. Modiano s'abrite derrière des propos tantôt ludiques, tantôt volontairement cyniques, et ce, pour cacher son désarroi. En fait, il se sert de la fuite dans le récit, dans la littérature, afin de ne jamais assumer entièrement la réalité des années de l'Occupation et de la Shoa dans toute leur horreur.

Ainsi, dans *La Place de l'étoile*, le ton de Modiano retentit comme une voix sonore, éclatante. Ces souvenirs hallucinés racontent le traumatisme psychique propre à la judaïté, la peur du juif traqué, héritage de millénaires de persécutions et de massacres, encore ravivé au XX^e siècle par la tragédie de

l'holocauste. En effet, dès l'épigraphe du livre, éclate une voix dont les échos résonnent dans tout le roman :

Au mois de juin 1942, un officier allemand s'avance vers un jeune homme et lui dit : « Pardon, monsieur, où se trouve la place de l'Étoile? »

Le jeune homme désigne le côté gauche de sa poitrine.

(Histoire juive.) (p. 7)

Tout au long du texte, entre les passages ironiques et les lignes noires de la tragédie du peuple juif qui est décrite en détail, la voix de Modiano se fait entendre, retentissante. Le héros narrateur, Raphaël Schlemilovitch, semble incarner tous les juifs. La voix de Modiano se confond avec celle de Schlemilovitch, assertive et émotionnelle. Comme elle, elle est vigoureuse :

Si je trouvais Léon Daudet divertissant, le colonel de La Rocque m'ennuyait. Horace de Carbuccia et Béraud m'invitaient quelquefois pour parler du complot judéo-anglais. Maurois m'enviait mes amitiés fascistes. Je lui donnais la recette : abandonner définitivement son exquise pudeur de juif honteux. Reprendre son véritable nom. Devenir comme moi, Raphaël Schlemilovitch, un juif antisémite. (p. 25)

L'ironie est ici une forme de résistance. Elle manifeste le refus de s'engouffrer dans la souffrance sans réplique. Modiano révèle la vérité violente du mal et sa manière à lui de répliquer, c'est par cette voix tonitruante du jeune écrivain qu'il est à cette période. Le 16 juillet 1942, Frédo le Gestapiste

avait fait monter Schlemilovitch père dans une traction noire : « Que dirais-tu, mon colon, d'une vérification d'identité rue Lauriston et d'un petit tour au Vel' d'Hiv'? » Puis, contemplant le costume bleu Nil de Schlemilovitch père, ses gants de chevreau violet et son foulard tango, Frédo avait ajouté : « Un vrai dandy ! Vous ferez fureur à Auschwitz ! » (p. 96)

Le ton ironique, poussé à l'extrême, devient celui de l'humour noir : le passage se focalise sur le personnage de Frédo, ancien gestapiste, maintenant chauffeur de la marquise de Fougeire-Jusquiamès. On se rend compte d'un mélange poignant entre bourreau et victime. Alors qu'il l'envoie à une mort certaine, Frédo se moque des vêtements ridicules du vieil homme. La marquise, sa future patronne, représente l'antisémitisme français et la collaboration. L'humour noir consiste notamment à évoquer avec détachement, et même avec amusement, les choses les plus horribles à la morale, établissant ainsi un contraste entre le caractère bouleversant ou tragique de ce dont on parle et la façon dont on en parle. Ce contraste, qui devient pour Modiano une arme de subversion, interpelle le lecteur en créant forcément chez lui une source de gêne, voire de honte et de dégoût.

Il devient clair que, dans *La Place de l'étoile*, Modiano aborde l'histoire d'une manière singulière, créant une atmosphère trouble où « l'écriture rejoue rhétoriquement la scène du cauchemar. Patrick Modiano compose un texte des extrêmes qui, à défaut de représenter la Shoah, laisse agir son traumatisme. » (Blanckeman, p. 61) Ce climat trouble lui permet de dire ce qu'il veut, quand il veut, d'exorciser ses hantises par l'intermédiaire de la création de son propre monde, de sa propre version de la période de l'Occupation en adoptant un ton ironique, en dressant en fait une muraille littéraire entre lui-même et l'Holocauste, et ce, pour ne pas avoir à en assumer la réalité dans toute son horreur.

Un ton contre l'oubli

Une vingtaine d'années après son premier livre, une modification s'opère dans l'écriture de Modiano. Cela est surtout dû, à mon sens, au choc ressenti à la lecture du *Mémorial de la déportation des Juifs de France*, publié en 1978 par Serge Klarsfeld, mais aussi peut-être à la mort du père en 1977 : le combat entre père et fils est dépassé, la volonté du fils de comprendre le père prend le dessus.

Dès sa lecture du *Mémorial*, Modiano commence à remettre en cause le statut de la fiction romanesque. Bouleversé par cette liste de quatre-vingts mille noms et dates de naissance, il se pose la question du rôle du roman : un récit composé selon les normes littéraires préconçues pourrait-il jamais exprimer de véritables pensées et sentiments, saisir une véritable horreur ? Parlant un jour du *Mémorial*, il explique que ces longues listes de noms suivis d'une date et d'un lieu de naissance étaient certes le meilleur roman sur l'Occupation.

C'est alors qu'il écrit *Dora Bruder*. Dans ce roman, Modiano donne l'impression de tenter d'échapper à sa voix tonitruante, aux sonorités assourdissantes. Ce ton, qui est toujours le sien, se fait pourtant moins vibrant, plus timide, plus hésitant. Il n'est plus un ton de résistance, mais plutôt un ton « contre l'oubli », pour reprendre le titre d'un article d'Henri Calet (cité par Czarny) consacré aux murs de Fresnes sous l'Occupation.

Le préambule des deux romans est bien différent : si, dans *La Place de l'étoile*, la phrase qui ouvre le récit est très assurée — « C'était le temps où je dissipais mon héritage vénézuélien. Certains ne parlaient plus que de ma belle

jeunesse et de mes boucles noires, d'autres m'abreuvaient d'injures. » (p. 9) —, dans *Dora Bruder*, l'incipit est à l'opposé : « Il y a huit ans, dans un vieux journal, *Paris-Soir*, qui datait du 31 décembre 1941, je suis tombé à la page trois sur une rubrique : "D'hier à aujourd'hui". » (p. 7) Ici, la phrase nous plonge d'emblée dans la réalité de l'Occupation de manière réfléchie, où commence une enquête, où l'écriture de la littérature s'efface devant la prose du monde. À la première phrase qui ouvre ses récits, Modiano donne un poids incontestable. Il affirme : « C'est elle qui donne la tonalité du roman, comme les premières mesures au piano. » (2003, p. 100) À en croire Jean-Pierre Martin, le ton est « cet esprit fluide, ce génie ou ce démon qui surgit dès la première phrase, ne quitte pas le livre, jusqu'à son dernier mot » (p. 264) C'est très exactement le cas des romans de Modiano. Et en ce qui concerne *Dora Bruder*, un autre ton est donné, une autre voix s'impose au lecteur, un autre cérémonial linguistique.

En effet, dans ce roman publié en 1997, Modiano interroge la mémoire tout en intégrant les thèmes de la Seconde Guerre mondiale et de l'Holocauste. Mais cette fois, on ressent la fragilité du héros narrateur, aussi bien d'ailleurs que celle des autres personnages. Au fil de son enquête, le lecteur partage ses doutes, son impression de vide et d'absence chaque fois qu'il évoque le destin de la famille Bruder. L'identité de ses membres les a conduits à la mort alors que ceux qui ont survécu sont marqués pour Modiano d'un autre sceau. « Nous sommes condamnés à être des collabos » (2007, p. 51), affirme-il. Il crée un climat lourd, angoissant, où s'installe une voix chancelante. Il incarne le passé douloureux dans des personnages vulnérables, fragiles, qui osent à peine surgir

du brouillard, ce qui produit un effet de disharmonie et contribue à la construction de cette nouvelle voix.

L'humilité d'une histoire simple

Le ton de *Dora Bruder* est plus fragile. Il se fait plus délicat, plus discret. À l'occasion de la parution de son avant-dernier livre, *Un pedigree*, Modiano déclare :

Je ne peux pas trop employer dans la fiction cet « humour discret, plutôt noir et décapant », parce que, à trop forte dose, cela orienterait la fiction vers la satire, et j'ai besoin que les personnages de fiction me fassent rêver. (2005)

Du coup, on s'aperçoit que, depuis déjà une dizaine d'années, le ton de Modiano n'est plus ironique, mais plutôt tendre et modéré. La « musique intérieure » s'infiltré dans le texte presque de manière silencieuse. « Au cinéma on peut chuchoter, comme dans un roman » (1997b), affirme-t-il. Plus aucune trace d'ironie. Dans *Dora Bruder*, on est aux antipodes de l'humour noir. Le père n'est plus nommé Schlemilovitch; il n'est plus arrêté par Frédo le Gestapiste, mais tout simplement par des administrateurs français collaborateurs qui obéissent aux nouvelles lois de l'Occupation. Les bourreaux sont nommés sans ambiguïté. Ainsi, le commissaire Jacques Schweblin, de la Police des Questions Juives, est évoqué. Modiano rappelle l'horreur et l'absurdité de la disparition du peuple juif de Paris avec tout le sérieux qui s'impose devant la tragédie du peuple juif :

On avait imposé des étoiles jaunes à des enfants aux noms polonais, russes, roumains, et qui étaient si parisiens qu'ils se confondaient avec les façades des immeubles, les trottoirs, les infinies nuances de gris qui n'existent qu'à Paris. Comme Dora

Bruder, ils parlaient tous avec l'accent de Paris, en employant des mots d'argot dont Jean Genêt avait senti la tendresse attristée. (p. 138-139)

Le désir de prouver son habileté d'écrivain et sa performance artistique cède la place à l'humilité d'une histoire simple, réelle et cruelle, au témoignage émouvant de la disparition d'une adolescente juive. Dora Bruder est le nom d'une véritable adolescente qui figure dans les listes de départ vers Auschwitz, le 18 septembre 1942, et dans le *Mémorial* de Klarsfeld. Il s'agit au départ plus d'une enquête que d'un roman. Cette enquête commence en 1988 quand l'écrivain, s'apprêtant à concevoir son récit, consulte les vieux journaux et annuaires d'où naissent ses rêveries romanesques. Les procédés si chers à l'auteur de *Livret de famille* ou d'*Un cirque passe* sont employés pour résoudre l'énigme d'une existence réelle. Modiano part d'un article de presse, mène des investigations dans Paris, en quête des rares papiers officiels, observe des traces sur les façades, recherche à travers les immeubles modernes, le souvenir des bâtiments détruits, erre dans des périphéries qui ont perdu toute mémoire de celles et de ceux qui les peuplèrent :

Je me suis dit que plus personne ne se souvenait de rien. Derrière le mur s'étendait un no man's land, une zone de vide et d'oubli. Les vieux bâtiments des Tourelles n'avaient pas été détruits comme le pensionnat de la rue de Picpus, mais cela revenait au même.

Et pourtant, sous cette couche épaisse d'amnésie, on sentait bien quelque chose, de temps en temps, un écho lointain, étouffé, mais on n'aurait été incapable de dire quoi, précisément. C'était comme de se trouver au bord d'un champ magnétique, sans pendule pour en capter les ondes. (p. 131)

L'écriture est essentiellement dépouillée. Modiano énumère des faits et constate une étrange coïncidence entre le

destin de la jeune juive déportée et celui de son père et, par-delà celui-ci, entre tous les êtres traqués de l'Occupation. Le Modiano mûri des années 1990 a retiré le masque du bouffon pour aborder son sujet avec toute la sensibilité qu'il mérite. *Dora Bruder* est un récit fondé sur le fait divers d'une très jeune fille traquée et rompue par la machinerie de l'Occupation. L'histoire d'une pauvre adolescente en fuite que le narrateur tente à tout prix de faire revivre afin de la soutirer de l'oubli. Modiano parcourt ainsi le Paris des années 1990 dans l'espoir de ressusciter le fantôme de la mystérieuse jeune fille qui hante ses rues. Bien davantage qu'à un roman traditionnel, son texte fait penser à une véritable topographie de la souffrance et de la mort. Le ton est alors celui de l'émoi; presque imperceptible, il se fait plus tendre.

Entre les mots laconiques : le chuchotement

Le ton est aussi intimement relié au rythme. Le rythme de *Dora Bruder* fluctue de manière ambiguë entre des chapitres courts, rapides (comme celui des pages 112-113, constitué du registre des femmes internées aux Tourelles), et des chapitres plus chargés. Modiano, artiste de l'ellipse et de la concision, prend une nouvelle voie (voix). Le récit procède alors par notations. Il a une préférence marquée pour la parataxe et une juxtaposition des détails : « Lever vers six heures. Chapelle. Salle de classe. Réfectoire. Salle de classe. Cour de récréation. Réfectoire. Salle de classe. Étude du soir. Chapelle. Dortoir. Sorties, les dimanches. » (p. 39-40)

Ton dissimulé, semble-t-il, qui cache quelque chose, glissé entre les mots laconiques. Ton sans identité, phrases où

s'effacent le sujet et le verbe, qui cherchent à produire une sensation forte. Jeu entre fiction et réalité, entre roman et vie. Ces mots secs et dénudés/dénués de tout sentiment viennent renforcer la description glaciale de ce qui a pu être le quotidien de Dora, attirant l'attention sur le fait que sa vie entre les murs de l'internat avait dû être bien froide et marquée par une profonde solitude. Le narrateur conclut d'ailleurs par ce seul mot qui s'impose et vient tout résumer : « Solitude » (p. 41). Derrière ces lignes dépouillées se cache cette fois la voix muette de l'auteur, celle qui voudrait dire une souffrance insoutenable, mais qui ne fait que la montrer du doigt. D'ailleurs, Modiano s'exprimait déjà sur ce point en 1981 : « Je n'ai aucune facilité de plume, et écrire est donc pour moi un travail un peu pénible, bien que le résultat donne une impression de simplicité. J'essaie de dire les choses avec le moins de mots possible. » (1981, p. 56-57)

Les textes de *Dora Bruder* présentent des caractéristiques du style coupé. Ainsi, la trame resserrée du début du roman est celle d'un avis de recherche lu dans une petite annonce de *Paris-Soir* : « On recherche une jeune fille, Dora Bruder, 15 ans, 1 m 55, visage ovale, yeux gris-marron, manteau sport gris, pull-over bordeaux, jupe et chapeau bleu marine, chaussures sport marron. » (p. 7) Par la suite, le récit ne fera que commenter cet avis à chaque chapitre sans véritablement progresser dans les recherches, car toutes les tentatives pour reconstituer le parcours de la jeune fille échouent : « On se dit qu'au moins les lieux gardent une légère empreinte des personnes qui les ont habités. Empreinte : marque en creux ou en relief. Pour Ernest et Cécile Bruder, pour Dora, je dirai : en creux. J'ai ressenti une impression d'absence et de vide, chaque fois que je me suis trouvé dans un endroit où ils avaient vécu. » (p. 28-29)

Le roman se termine sur le fait que Dora Bruder emporte son secret avec elle et que personne ne saura jamais comment elle a passé ces journées de fugue avant sa déportation :

J'ignorerai toujours à quoi elle passait ses journées, où elle se cachait, en compagnie de qui elle se trouvait pendant les mois d'hiver de sa première fugue et au cours des quelques semaines de printemps où elle s'est échappée à nouveau. C'est là son secret. Un pauvre et précieux secret que les bourreaux, les ordonnances, les autorités dites d'occupation, le Dépôt, les casernes, les camps, l'Histoire, le temps — tout ce qui vous souille et vous détruit — n'auront pas pu lui voler. (p. 144-145)

Dans cette voix chuchotée de Modiano, s'inscrivent de nombreux signes d'oralité. Ainsi, toutes les expressions hésitantes, toutes les formulations en forme de litanies qui tempèrent le récit, par lesquelles la narration s'adresse au lecteur et donne à l'écriture la signification d'un geste. On y entend tel un refrain incontrôlable des mots répétés : « Je ne savais encore rien » (p. 29) et « je ne sais pas » (p. 87, 90, 96, 125), « on ne saura jamais » (p. 76, 108), « je savais vaguement » (p. 100), « Je me demande » (p. 38, 73, 109, 123), « on se demande » (p. 92), « je me demandais si » (p. 61), « Je suppose » (p. 25, 40, 55, 83), « Cela suppose » (p. 109 ?), « Qui sait? » (p. 59) « Longtemps je n'ai rien su de Dora Bruder » (p. 60), « je doute » (p. 57), « j'en doute » (p. 102), « j'ignore si » (p. 74, 83, 127), « j'ignorerai toujours » (p. 144). Bref, une voix refoulée, pleine du regret de ne pouvoir élucider l'histoire de Dora Bruder.

Ces expressions sont renforcées par des modalisations comme « sans doute » (p. 90), « peut-être » (p. 40, 63, 110, 141) et par des conditionnels. De tels effets de répétition, qui sont une sorte de mimesis du parlé dans l'écrit, transcrivent des

marques d'affectivité et renvoient à une identification sensible, absente dans les autres romans (comme si Modiano se l'était interdit auparavant), comme s'il se livrait de manière ostentatoire dans *Dora Bruder*, peut-être pour donner libre cours à cette voix émotive refoulée jusqu'ici. Cette voix brisée, à peine perceptible, est la voix d'un manque, d'une hésitation, d'une quête infinie qui relèverait aussi de l'oralité qui est, selon Jean-Pierre Martin, « cette impulsion respiratoire, ce souffle vital, cette présence d'un corps énonciateur et proférateur qui peut traverser l'écrit comme le parlé » (p. 263). Cette nouvelle voix modianienne s'accompagne de nombreuses questions sans réponses qui scandent le texte et lui donnent un rythme étonnant. Elles viennent briser l'enquête sèche du polar et transforme l'histoire de *Dora Bruder* en un récit poétique affectif et émouvant. Comme le mentionne Blanckeman, ce récit constitue

un geste de vigilance face à toute exaction possible de l'histoire, un acte de résistance à toute forme d'amnésie et une ode discrète mais soulignée au pouvoir de la littérature, pour peu qu'elle admette ses propres limites et respecte le secret des morts quand elle en transmet le souvenir (2009, p.134).

Du roman ironique au roman affectif, comme nous avons pu le constater, le ton de Modiano diverge entre *La Place de l'étoile* et *Dora Bruder*. Certes, dans les deux cas, il émerge des tréfonds du décor lourd de la Shoah et cherche dire ce qu'il est impossible de dire. Mais alors que *La Place de l'étoile* est un roman de colère, *Dora Bruder* est dicté par un ton qui se veut délicat et qui laisse transparaître les émotions de l'auteur.

Bibliographie

- ASSOULINE, Pierre (2003). « Les Carnets », *Lire*, n° 319, oct., p. 7.
- BARTHES, Roland (1953). *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil.
- BLANCKEMAN, Bruno (2009). *Lire Patrick Modiano*, Paris, Armand Colin, coll. « Lire et comprendre. Écrivains au présent ».
- CZARNY, Norbert (1997). « Contre l'oubli », *La Quinzaine littéraire*, n° 714, 16 avril, p. 7-8.
- DERRIDA, Jacques (1992). « Heidegger, l'enfer des philosophes » [entretien avec Didier Éribon, *Le Nouvel Observateur*, 6-12 nov. 1987], dans *Points de suspension*, Paris, Galilée, p. 193-202.
- FINKIELKRAUT, Alain (2000). *Une voix vient de l'autre rive*, Paris, Gallimard.
- GAUDEMAR (de), Antoine (2001). « Modiano, souvenir écrivain », *Libération*, 26 avril, p. 1-2.
- KLARSFELD, Serge (1978). *Le Mémorial de la déportation des Juifs de France : listes alphabétiques par convois des Juifs déportés de France, historique des convois de déportation, statistiques de la déportation des Juifs de France*, Paris, Association pour le jugement des criminels nazis qui ont opéré en France.
- MARTIN, Jean-Pierre (1998). *La Bande sonore. Essai sur le roman de la voix*, Paris, José Corti.
- MODIANO, Patrick (1968). *La Place de l'étoile*, Paris, Gallimard.
- (1977). *Livret de famille*, Paris, Gallimard.
- (1981). « Entretien », *Paris Match*, 13 mars, p. 56-57.
- (1997a [1999]). *Dora Bruder*, Paris, Gallimard, coll. « Folio ».

- (1997b). « Cannes et autres lieux de mémoire : Catherine Deneuve et Patrick Modiano », entretien avec Frédéric Bonnaud, *Les Inrockuptibles*, n° 103, 7-13 mai, p. 20-29.
 - (2001). « Modiano, souvenir écrin », entretien avec Antoine de Gaudemar (de), *Libération*, 26 avril, p. 1-2.
 - (2003). « Modiano », entretien avec Laurence Liban, *Lire*, n° 319, p. 98-104,
<http://www.lexpress.fr/culture/livre/modiano_808386.html>.
 - (2005). « Rencontre avec Patrick Modiano, à l'occasion de la parution d'*Un Pedigree* »,
<<http://www.gallimard.fr/catalog/Entretiens/01052120.htm>>.
 - (2007). Cité par Aliette Armel, « Enfants de victimes et de bourreaux », *Le Magazine Littéraire*, n° 467, 1^{er} sept., p. 50-54.
- VARDI, Charlotte (2007). « Patrick Modiano et George Perec », conférence, Centre culturel français de Haïfa, mars.

Résumé

Cette étude analyse la manière dont s'exprime le ton de Modiano, la manière par laquelle l'auteur s'individualise. Un ton difficile à saisir, car s'il paraît au premier abord neutre, derrière les phrases, se cachent des éléments qui contribuent à un ton spécifique, voire à la voix de l'auteur. Au fil de l'œuvre, l'on découvre que la voix de Modiano n'est pas homogène. Le ton du jeune écrivain des années 1970 n'est pas celui des années 1980. Il s'est métamorphosé et a évolué de manière considérable. En comparant *La Place de l'étoile* et *Dora Bruder*, on est conscient de la transformation : le ton retentissant des débuts de Modiano

s'est affaibli, devenant presque imperceptible, reflétant le fait que la représentation de l'holocauste dans ces deux livres est bien différente.

Abstract

In this paper I will explore the way in which the characteristics of Modiano's tone are expressed in the texts, the way in which the author individualizes himself. A tone so hard to cease as it seems at first neutral, but behind the sentences, are hidden elements that contribute to the specific tone and even to the voice of the writer. In considering the work, one finds that the voice of Modiano is not homogeneous. The tone of young writer of the seventies is no longer that of the writer of the nineties. He has suffered metamorphosis and has evolved significantly. In comparing *La Place de l'étoile* to *Dora Bruder*, one becomes well aware of the transformation: the tone first shining and thundering, is weakened to become, almost imperceptible and reflects the fact that the representation of the Holocaust in these two books is quite different.

Le pouvoir démiurgique d'un critique : Arthur Buies, personnage de Claude-Henri Grignon¹

Jonathan Livernois
Université d'Ottawa

À Jimmy Labelle

Le purgatoire fut long et pénible pour celui que le sociologue Jean-Charles Falardeau considérait, en 1960, comme « notre Camille Desmoulins » (1960, p. 25). Il a fallu attendre les années 1970 et 1980, ponctuées notamment par les travaux de Georges-André Vachon, de Sylvain Simard, de Jean-Pierre

¹ Une première version de ce texte a été présentée lors du Colloque « La critique littéraire et ses œuvres », organisé par Karim Larose et Karine Cellard au CRILQ-Université de Montréal le 5 mars 2010.

Tusseau et de Francis Parmentier, pour que la critique prenne enfin la mesure pleine et entière de celui qui, selon Laurent Mailhot, « est le plus souple, le plus engagé, le plus complet des écrivains du XIX^e siècle ici » (1994, p. 9). Cela n'empêcha pas Robert Vigneault d'écrire, en 1972 :

La pensée n'était pas née au Québec à cette époque; il n'y a eu alors que des simulacres de pensée ou des témoignages de notre aliénation intellectuelle, de caricatures de pensée qui nous font aujourd'hui sourire ou parfois même rire aux éclats. Il y a bien les vociférations de Buies, sorte de haut-le-cœur finalement pitoyable. (1972, p. 64)

Comment expliquer une telle fortune littéraire? On pourrait d'abord invoquer la difficulté, depuis au moins Étienne Parent², de considérer la frivolité comme une valeur cardinale de la littérature du cru. Voilà qui faisait dire à François Ricard, relisant les chroniques d'Edmond Paré, que les Québécois ont « toujours quelque peine à considérer comme pleinement significatives les œuvres qui transgressent cette règle de l'utilité ou de la représentativité » (1991, p. 89). Nul doute que l'œuvre de celui qui s'est lui-même décrit comme « un oisif, un propre à rien, un déclassé » (Buies, 1986, p. 211) a souffert de ce soi-disant caractère atavique, comme l'a d'ailleurs rappelé Sylvain Simard³. À cela, il faut ajouter une autre explication, qui

² « J'ai un autre regret, c'est que nos autres journaux canadiens ne reproduisent pas ces articles, ou ne dévouent pas tous, depuis quelque temps, une partie de leur espace à des analyses ou extraits de bons ouvrages sur l'économie politique. Une pareille matière, à mon humble avis, vaudrait bien les romans et nouvelles, plus ou moins frivoles, qu'ils nous débitent à la brasse dans chacune de leurs feuilles. Il faut à une population comme la nôtre, située comme la nôtre l'est, des lectures utiles et instructives. » (Parent, 2000, p. 121)

³ « Ceux qui ont voulu occulter la critique de Buies ont toujours insisté sur l'aspect souvent léger et pétillant de son œuvre afin d'en diminuer l'impact. » (Simard, 1981, p. 265)

relève de l'histoire culturelle québécoise : l'intégration d'Arthur Buies au téléroman *Les Belles Histoires des Pays d'en Haut*, écrit par Claude-Henri Grignon. Si le purgatoire du pamphlétaire a été long, on peut certainement croire que la confusion entre la fiction et le réel, qui a marqué la mémoire culturelle québécoise, n'y a pas été étrangère. Buies est pour ainsi dire disparu *sous* la fiction et ses traits se sont effacés au profit de ceux du comédien Paul Dupuis, qui l'interpréta au petit écran de 1956 à 1962.

Plusieurs notèrent cet effacement de l'homme ou, du moins, le fait qu'il fut « doublé » par un alter ego fictif créé, de surcroît, par ce qu'il convient de considérer comme un ennemi idéologique : Claude-Henri Grignon. Ainsi, en 1978, lors de la publication d'une sélection de textes de Buies préparée par Laurent Mailhot, Robert Melançon écrivait dans *Le Devoir* : « Pour la plupart le nom d'Arthur Buies évoque d'abord un personnage de l'interminable, de l'insipide radio-télé-roman de Claude-Henri Grignon, *Les Belles Histoires des Pays d'en Haut*. C'est bien dommage. » (1978, p. 14) Quelques années auparavant, Jean Éthier-Blais écrivait :

Arthur Buies connut le sort des pamphlétaires fatigués et affamés; il se rangea. Le curé Labelle se trouva opportunément sur le chemin de Damas. Il releva le cavalier qui enfourcha la monture de la colonisation. Ironie du destin! Buies le réformateur consacra sa vie d'homme mûr à soutenir l'une des causes les plus néfastes de notre histoire : celle du peuplement du Nord. Il est devenu un personnage de la télévision, prêchant le retour à la terre... (1967, p. 107)

En 1986, Francis Parmentier, responsable de la réédition des *Chroniques* dans la « Bibliothèque du Nouveau Monde », ajoutait : « celui qui devait l'immortaliser à la télévision sous les traits du secrétaire du curé Labelle fut aussi l'un de ses plus

impitoyables détracteurs » (dans Buies, 1986, p. 41). En effet, pour Claude-Henri Grignon, il ne semble pas y avoir suffisamment de procédés rhétoriques pour jeter l'anathème sur le chroniqueur. Cela ne surprend guère : Valdombre s'est attaqué à un grand nombre d'écrivains dans ses pamphlets, y publiant des « jugements qui louangent ou vitupèrent avec une semblable intempérance du langage » (Hamel, Hare et Wyczynski, 1989). Si Olivar Asselin et Alfred DesRochers semblent du bon côté, il n'en va pas de même pour Victor Barbeau ou pour Arthur Buies, par exemple. Dans ce dernier cas, Grignon va très loin : en 1963, il dit avoir tué Buies pour mieux le « ressusciter » dans sa propre œuvre de fiction. Voilà qui révèle le pouvoir potentiellement démiurgique d'un critique doublé d'un écrivain.

Dans cette étude, nous nous attacherons à trois textes qui façonnèrent l'image de Buies selon Grignon. Nous nous intéresserons ensuite au télescopage du réel et de la fiction dans le téléroman *Les Belles Histoires des Pays d'en Haut*, du moins dans les quelques épisodes encore existants où apparaît le personnage de Buies, entre 1956 et 1962⁴. L'objectif : mieux cerner l'image d'un Buies en décalage avec son identité *réelle*; comprendre l'effet de ce travail fictionnel sur la mémoire culturelle québécoise.

⁴ Depuis 2008, Bibliothèque et Archives nationales du Québec possède les textes des émissions de 1956 à 1970 (MSS246). Si leur analyse peut être, dans le cadre d'un travail éventuel, tout à fait pertinente, nous avons préféré nous attacher ici aux enregistrements encore existants, assez nombreux pour fixer un portrait du personnage. Nous considérons que l'image de Buies tient autant à l'interprétation — et à la vie — de Paul Dupuis qu'aux textes de Grignon.

Trois textes sur Buies

Francis Parmentier, dans son édition critique des *Chroniques*, relève trois titres de Grignon qui s'attaquent au pamphlétaire : « Arthur Buies, ce fils Homais », paru dans la *Minerve* du 17 juillet 1920; ensuite, un extrait d'*Ombres et clameurs*, ces « regards sur la littérature canadienne » parus en 1933 chez Albert Lévesque; finalement, « Arthur Buies ou l'homme qui cherchait son malheur », publié dans les *Cahiers de l'Académie canadienne-française* en 1963. Malgré les quarante-trois années qui séparent le premier et le dernier de ces textes, il y a une volonté forte qui ne change pas chez le critique : fixer à jamais l'image d'Arthur Buies. Grignon ne semble pouvoir souffrir le statut incertain de Buies, écrivain tantôt ironique, tantôt sérieux, tantôt chroniqueur impétueux, tantôt apôtre de la colonisation. Dans son texte de juillet 1920, Grignon traduit cette incertitude en projetant l'essayiste dans une sorte de purgatoire. Buies n'est pas tout à fait mort, mais n'est pas tout à fait vivant non plus. Une série d'images, presque gothiques, donne le ton : « Une tête drôle [...] pour illuminer la mort dans la nuit littéraire canadienne »; « l'épouvante vient de la *Lanterne* »; « L'épouvantail qui n'épouvante plus personne »; « Cette vieille tête que l'on craint d'enterrer »; « Les baves [de Buies] sont complètes et extrêmement écœurantes »; « des malades désespérés [...] cherchent avec des lanternes la rose agonisante », c'est-à-dire la chronique, dans un « tas de fumier » (Grignon, 1920, p. 2), c'est-à-dire dans *La lanterne*. Dans ce purgatoire, un peu comme si le demi-mort était désespéré de ne pas être tout à fait mort et comme s'il voulait en finir, il y a même de l'*autophagie*, fût-elle symbolique : « [Buies] a consommé son nom. Songez à cela. La libre-pensée n'a eu qu'à

jeter un *e* (qui n'est pas muet) dans le mot *buis*. » (Grignon, 1920, p. 2) Grignon joue ici sur les mots et sur l'homonymie *buis/buies*. Il marque le passage du buis, branche d'arbuste bénite le jour des Rameaux, telle une synecdoque des traditions anciennes de la civilisation chrétienne, à ce « buies » dont le « *e* n'est pas muet », c'est-à-dire à ces cruches ou ces vases qui servaient autrefois, en France, à mettre de l'eau. Bref, la pensée anticléricale de l'essayiste l'a dévoré et n'a laissé que du vide, qu'une présence en creux. Et, si l'on en croit Grignon, cette pensée est largement répandue, ce qui conduit ce dernier à écrire ceci, tout à fait typique de cette « vision crépusculaire du monde » (Cellard, 2009, p. 241) que Karine Cellard associe à l'écriture des *Pamphlets de Valdombre* :

La fête du buis! Fête religieuse, (sans tambours et sans maire), fête surtout religieuse, très simple, capable de sauver toutes les âmes, celles d'aujourd'hui qui sombrent silencieusement dans la mer la plus agitée, la plus effrayante qu'il ait été accordé aux hommes de voir.

Non seulement en France. Non seulement chez les vieux peuples usés, fatigués, meurtris. Partout maintenant, partout, partout. La bénédiction du buis qui symbolisait autrefois le pardon éternel, doit sombrer aussi, devant les peuples effrayés. (Grignon, 1920, p. 2)

Ainsi faut-il en finir avant qu'il soit trop tard. Par un grand geste de violence, le demi-mort doit être enterré de manière définitive, comme sa pensée anticléricale : il faut sortir la lanterne « de l'oubli, d'un coup de plume ou d'épée. Que l'on permette, une fois, au bon sens, au vrai sens critique de renfoncer la misérable enseigne de lanterne dans le fumier de l'oubli comminatoire. Cette fois-là Buies ne sera plus. » (Grignon, 1920, p. 2)

En 1963, on retrouve la même violence chez le critique : Grignon rappelle avoir, dans sa prime jeunesse, « saign[é] d'une main impitoyable » Arthur Buies et évoque sa propre « cruauté de sicaire » (1963, p. 30). L'exécution est encore une fois sommaire, tout aussi rapide que cette phrase simple, en retrait dans le texte : « Je tuai Buies ». Contrairement au texte de la *Minerve*, mais aussi à celui d'*Ombres et clameurs* qui reprend l'essentiel du précédent (une même association dangereuse avec Voltaire, le « vieil avare sensuel de Ferney », et avec Homais, le personnage de Flaubert), cet assassinat est suivi d'une résurrection. Le critique Grignon a désormais un pouvoir démiurgique étonnant. Il le répète par deux fois : « Je l'ai ressuscité! Voulez, voulez pas, c'est ça. Je l'ai ressuscité! » (1963, p. 31) Il dit avoir amené « Arthur Buies par la main non seulement au portique des Laurentides mais tout *drette* dans les *Belles histoires des pays d'en haut* à la télévision ». Résultat : l'écrivain du 19^e siècle « vivra aussi longtemps dans la mémoire de [s]es compatriotes que le curé Labelle ou Séraphin, ce qui n'est pas peu dire » (1963, p. 31). *La lanterne* n'y fera rien : c'est l'image du comédien Paul Dupuis qui s'imposera. Mais, justement, quelle est l'image que donne *Les Belles Histoires des Pays d'en Haut* d'Arthur Buies? Est-elle carrément négative? La question se pose d'autant plus qu'on remarque dans le texte des *Cahiers de l'Académie canadienne-française*, à peu près contemporain de la fictionnalisation d'Arthur Buies, une sorte d'apaisement critique. Tout se passe comme si le pamphlétaire, désormais établi et n'ayant plus à se faire un nom, ne craignait plus la « concurrence » de ses prédécesseurs. La clémence pourrait même être un signe de supériorité ou de suffisance. Ainsi, rappelant d'abord son impétuosité de l'époque de la *Minerve*, réduisant ensuite Buies au romantisme et à

l'anticléricalisme, Grignon est finalement plus clément avec Buies, même si « cet écrivain de gauche-là [le] désespère et [le] dégoûte » (1963, p. 36). Il va même jusqu'à renverser son appréciation du style de Buies, considéré en 1933 comme « romantique, surchargé d'épithètes, de métaphores incohérentes, de verbes boiteux, de fautes de langue et toujours cette touchante imprécision » (1933, p. 90). Trente ans plus tard, sa « langue » est devenue « sûre et directe » (1963, p. 41). C'est aussi avec émotion que Grignon relate la rencontre entre le curé Labelle et le pauvre homme solitaire, ce qui annonce la rédemption du pécheur ou son chemin de Damas. À en croire Valdombre, les deux hommes ne sont rien de moins que les deux grands piliers de la colonisation du Nord. Au contact du bon curé, l'anticlérical a même redécouvert Dieu : « je veux croire, j'en ai même la certitude, que l'anticlérical Buies se réconcilia avec Dieu avant son dernier soupir dans la nuit froide du 21 janvier 1901. Il trouvait enfin le Bonheur, la Joie éternelle et suprême ! » (1963, p. 41) C'est cet homme, l'ami du curé Labelle qui sera bientôt rédimé par l'œuvre de la colonisation et par l'attachement à la terre, que découvrent les téléspectateurs des *Belles Histoires des Pays d'en Haut*, dont les épisodes seront diffusés une première fois entre 1956 et 1970 et à de multiples reprises par la suite. À peindre un homme foudroyé sur son cheval, on oublie, volontairement ou non, qu'il a longtemps chevauché.

Dans *Les Belles Histoires des Pays d'en Haut*, le personnage d'Arthur Buies, secrétaire du curé Labelle, est interprété par Paul Dupuis (1916-1976), acteur bouillant dont le destin n'est pas sans rappeler celui de son personnage — nous y reviendrons. Présent dès les débuts de la série, Dupuis la quittera en 1962 dans des circonstances nébuleuses : certains

attribuent ce départ à un conflit avec Grignon lui-même (voir Bertrand, 2003, p. 198-199). Il sera remplacé par le comédien Raymond Royer, qui refusera de reprendre le rôle de Buies et proposera plutôt de créer un personnage fictif, le secrétaire Dubouquet. Quoi qu'il en soit, durant six années, Buies marque l'imaginaire québécois.

Les femmes et la frivolité plutôt que La lanterne

Dès le premier épisode de la série (« L'assemblée politique »), diffusé le 8 octobre 1956 et présenté par Claude-Henri Grignon comme une « peinture réaliste d'un passé qui ne peut pas mourir⁵ », le décor est planté : le curé Labelle n'existe pas sans Arthur Buies et Arthur Buies n'existe pas sans le curé Labelle. En ce mois d'octobre 1886, Honoré Mercier, interprété par le comédien Pierre Boucher, fait un discours devant la population de Saint-Jérôme. La fenêtre du presbytère est ouverte et les deux hommes se disputent à propos du discours. Si Buies est déjà conquis par Mercier (il dit : « Écoutez donc, curé : Mercier sait ce qu'il dit! »), la promesse de donner une terre aux pères de douze enfants vivants et plus vient changer d'un coup l'humeur du curé Labelle, plutôt bleu (politiquement), qui invite Mercier à souper. Le dialogue qui s'ensuit entre Mercier, Buies et deux personnages fictifs, le docteur Cyprien et la belle Angélique, permet déjà de limiter, subrepticement, l'influence du pamphlétaire :

⁵ Toutes les références aux épisodes sont tirées d'une série de 20 DVD (« Les Belles Histoires des Pays d'en Haut ») présentée par la Société Radio-Canada et par Imavision en 2008.

Mercier : Ah, mais tiens! Si ce n'est pas ce cher Buies qui vient par ici.

Angélique : Buies? Vous parlez d'Arthur?

Mercier : Mais oui! Le fameux pamphlétaire!

Docteur Cyprien : Le dangereux...

Mercier : Oh! Il se radoucira bien.

Buies : J'ai le plaisir de vous féliciter, monsieur le premier ministre.

Mercier : Pas trop vite, pas trop vite. Attendez au moins après le 14.

Buies : Bon, je vais vous dire tout simplement que vous nous avez définitivement gagnés à votre cause, le curé Labelle et moi.

Mercier : Un instant, mon cher. Permettez-moi de vous présenter l'amie de mon ami, le docteur Cyprien, mademoiselle Angélique Pothier. Monsieur Arthur Buies, journaliste.

Buies : Mes hommages, mademoiselle.

Angélique : Et toutes mes félicitations à l'écrivain.

Buies : Ah! Vous voulez-dire au pamphlétaire!

Angélique : Non, non, non, pas à l'auteur de *La lanterne*. Je m'adresse au chroniqueur, au signataire des *Caprices*.

Buies : Vous avez lu ça?

Cyprien : Mais vous savez bien que toutes les femmes vous lisent. Et quand on est lu par les femmes, c'est déjà la postérité!

Buies : Postérité, peut-être, mais pas la richesse!

Dès le départ, le destin du pamphlétaire est pour ainsi dire scellé : le caractère « dangereux » de ses écrits antérieurs (résumés par *La lanterne*, dont la réédition réelle eut lieu en juin 1884) s'efface ou s'effacera bientôt (« Oh! Il se radoucira bien », dit Mercier) au profit d'une littérature dite mineure, légère, sans conséquence apparente (résumée par ses *Chroniques*). Ainsi l'assertion du docteur Cyprien (« Vous savez bien que toutes les femmes vous lisent ») a-t-elle pour effet de reléguer l'écrivain dans le domaine de la frivolité, du divertissement léger pour dames de la bonne société. On sait la fortune, au Québec, de la littérature légère, frivole.

Les propos du docteur Cyprien sur le lectorat féminin de Buies font en quelque sorte écho à ceux que Grignon tenait en 1920 dans *La Minerve* : « L'allumeur de la *Lanterne* a écrit sans fatigue des pages sans intelligence, mais dans lesquelles on pourrait encore trouver de l'esprit, de l'esprit prime-sautier, comme disent les bas-bleus entre eux, quand les bas-bleus sont seul(es), entre elles. » (1920, p. 2) L'intertexte flaubertien étant annoncé dès le titre de l'article, on retournera volontiers au *Dictionnaire des idées reçues* : « Bas-bleu. — Terme de mépris pour désigner toute femme qui s'intéresse aux choses intellectuelles. » (Flaubert, 1966, p. 337) Voilà qui ne sied pas mal à la personnalité de la belle Angélique, bourgeoise perdue en territoire de colonisation. Sera-t-on surpris d'apprendre, dans l'épisode du 16 octobre 1961 (« La maison de l'exilé »), que cette bonne dame a entretenu pendant cinq ans une relation épistolaire avec Buies? Comme le dit le curé Labelle à son secrétaire : « On se fait toujours prendre, hein, Arthur? »

Présente dès le départ, donc, comme un gage de frivolité et de badinage, la gente féminine sera aussi responsable de l'assagissement final de l'écrivain impétueux. Dans l'épisode du 17 septembre 1962, tandis que le comédien Paul Dupuis a déjà quitté la série, on apprend que Buies n'est plus au service du curé Labelle et a épousé une demoiselle Marie-Mila Catellier⁶. C'est par le truchement du personnage du curé Labelle que Grignon vient ainsi fixer le portrait de l'essayiste ou, pour reprendre le vocabulaire du jeune Valdombre, enterrer le crâne de l'anticlérical. Le curé, malgré le « dur coup » que signifie le

⁶ Ce fait est tout à fait réel : comme le rappelle Francis Parmentier (Buies, 1986, p. 63), Arthur Buies a épousé Marie-Mila Catellier, fille de Ludger-Aimé Catellier, « registrateur général adjoint du Canada à Ottawa, le 8 août 1887.

départ d'un « secrétaire en or », déclare en effet : « Mais aujourd'hui, Buies est un homme rangé. Je suis certain qu'il sera un mari modèle. » La vie conjugale vient d'achever l'homme de lettres. Mais, avant de tourner la page, le curé Labelle repousse de nouveau *La lanterne* : « Les historiens, les fins-fins de la critique pourront lui reprocher sa *Lanterne*, cruelle, et parfois son style, grandiloquent. Mais moi, notaire [Le Potiron], moi qui l'ai vu à l'œuvre, je dois vous dire que Buies apportait dans son métier une conscience professionnelle qui l'honore. »

Arthur Buies, le converti?

On pourrait s'étonner du fait que Grignon ne peint pas Arthur Buies, dans *Les Belles Histoires des Pays d'en Haut*, comme un converti, d'autant plus que celui-ci, dès 1879, semble redécouvrir Dieu. À l'époque, Buies écrivait à Alfred Garneau : « Depuis le jour où j'ai communie de nouveau après 23 ans d'abstention, je n'ai pas éprouvé pareil soulagement. » (1986, p. 58) Pourtant, dans le téléroman de Grignon, Buies fait encore figure d'anticlérical, quoique particulièrement adouci. Dès le premier épisode de la série, le curé Labelle l'interpelle : « Toi, libre-penseur, toi aimer Jésus? Hypocrite! Tu n'es qu'un anticlérical! » Comment expliquer de telles répliques? Tout se passe en fait comme si Grignon, jouant de nouveau sur les faits historiques, maintenait le pôle d'opposition anticlérical pour mieux le désamorcer. L'anticléricalisme de Buies, longtemps d'une rare violence — Michel Biron rappelle que l'homme « bouffait du curé comme cela n'était permis de le faire dans le Canada français de Mgr Bourget » (2010, p. 39) —, n'est plus qu'une source de désaccords anodins, voire de taquineries,

entre le secrétaire et celui qu'il appelle tout simplement « curé ». Par exemple, au début de l'épisode du 16 octobre 1961, l'ecclésiastique se moque de Buies, lui parle de son « auréole future » et de « saint Arthur Buies »; il va même jusqu'à lui frotter la tête comme on le ferait à un enfant pour le taquiner.

Cela dit, Grignon n'est peut-être pas très loin de la réalité historique lorsqu'il présente son anticlérical dans le presbytère de Saint-Jérôme : comme l'a bien montré Jean-Pierre Tusseau, « [l]es "rechutes" sont trop fréquentes et surtout trop cohérentes, trop orientées pour qu'il ne soit pas frauduleux de parler de conversion vers 1880 »; « [l]'épisode du curé Labelle, que [Tusseau ne remet] pas en cause, n'est pas un dénouement mais un intermède » (Tusseau, 1973, p. 52). Grignon, subrepticement, ne refuse pas ici d'envisager la conversion, qu'il évoque dans son texte de 1963 : il désamorce l'anticléricalisme pour mieux dégager le chemin de Damas, jamais montré, mais que le téléspectateur devine, dès le début de la série. Ainsi, dans le premier épisode, avant que le secrétaire disparaisse pour écrire toute la nuit « la vérité, toute la vérité », le curé Labelle lui remet un chapelet. Buies joue avec l'objet, la caméra fait un gros plan sur celui-ci tandis qu'on entend la voix de l'anticlérical : « Un chapelet... Sait-on jamais?... Un chapelet... » Au téléspectateur de deviner jusqu'où ira l'homme.

Contamination du réel par la fiction... et par le réel

À tout prendre, le travail de Grignon, dans son téléroman, n'est plus celui du pamphlétaire : c'est celui, plus retors peut-être, de

l'écrivain qui *désamorce* la charge explosive d'une œuvre qu'il abhorre. D'abord, il a désamorcé *La lanterne*, effacée par les *Chroniques* — que Grignon, dans son texte de 1920, comparait à une « rose agonisante » — et par des divertissements légers pour « bas bleus ». Il a aussi cantonné l'essayiste dans la seconde partie de sa vie tout en prenant soin de « ramener » son anticléricalisme. Ce dernier, devenu puéril, est réduit à des querelles aussi subites que fugaces entre le curé Labelle et son secrétaire. À cela, on pourrait ajouter l'impression que Grignon désamorce l'œuvre en plongeant l'homme dans des intrigues mineures qui finissent par occuper toute la place, en le situant dans une galerie de personnages qui ont une influence certaine sur son image. On pourrait parler d'une « contamination » du réel par la fiction.

On notera d'abord une association indirecte du secrétaire du curé Labelle avec le personnage fictif d'Alexis Labranche, l'exilé et ennemi juré de Séraphin Poudrier. Les problèmes d'alcool de l'exilé au grand cœur, draveur courageux et bel homme, soulignent ceux de Buies, bien réels⁷, que l'on ne devine que par quelques propos du curé Labelle — ainsi, dans l'épisode du 1^{er} juin 1959, « Rencontre orageuse entre Alexis et le grand William », l'ecclésiastique dit à son secrétaire : « Tu peux en parler, toi, Arthur, des ivrognes convertis! On connaît ça! » L'association entre Alexis et Buies permet aussi de mettre l'accent sur le caractère aventureux du second, qui ressort clairement dans le téléroman. Dans l'épisode du 5 octobre 1959

⁷ Comme le rappelle Parmentier (Buies, 1986, p. 60), le curé Labelle écrivait à Buies le 6 décembre 1882 : « J'ai appris à Montréal, avec regret, que vous aviez oublié vos bonnes résolutions. On me rapporte que parfois mon vicaire s'oublie un peu trop. Je dois vous dire qu'il y a déjà des plaintes contre vous au sujet de l'intempérance. »

(« Alexis joue à cache-cache »), le secrétaire du curé Labelle va jusque dans un saloon du Colorado pour retrouver le pauvre Alexis, qui s'est enfui de Saint-Adèle à la suite d'un accident mortel. Il va sans dire qu'il faut aimer un homme pour traverser l'Amérique depuis plusieurs mois afin de le retrouver et de le rapatrier...

Toujours enclin à quelque cavalcade à travers les Laurentides ou à travers le far-west du Colorado, Buies, tout comme Alexis, porte le chapeau de l'aventurier. Le costume a son importance : même dans le presbytère de Saint-Jérôme, Buies délaisse la cravate pour porter un habit qui rappelle autant un explorateur européen en Afrique qu'une version fin 19^e du coureur des bois. C'est sur ce trait que passe et repasse Grignon : Buies est un aventurier qui délaisse les grands pamphlets pour vivre à plein les événements, même les plus insignifiants, de la colonisation du Nord. Dans l'épisode du 26 mars 1962, le pamphlétaire gage son « dernier 10 piastres » dans une course de chevaux sur glace à laquelle il participera, ce qui fait dire au curé Labelle : « T'as toujours aimé le danger, le risque, prendre des chances... » Le risque, pour Buies, ce ne sont plus les grandes envolées contre le clergé ou la société canadienne-française : ce sont des paris anodins ou, dans cet autre épisode qui se déroule dans un saloon du Colorado (5 octobre 1959), la consommation d'un verre de rhum, liqueur qu'on dit « dangereuse ». L'homme répond du tac au tac : « J'aime le danger ». La « ligne du risque » du pamphlétaire s'est pour ainsi dire déplacée de la grande scène sociale à la petite scène personnelle, prosaïque, mineure. L'aventurier est occupé par des querelles de clocher : par exemple, dans l'épisode du 6 novembre 1961 (« La future maîtresse de poste »), il se passionne pour le choix de la future maîtresse de poste et

envisage d'aller jusqu'à Ottawa pour voir [Joseph-Adolphe] Chapleau et pour défendre sa candidate. Le domaine de l'écrivain se serait-il réduit comme une peau de chagrin? C'est du moins l'impression que donne le portrait que s'évertue à tracer Claude-Henri Grignon.

Si la fiction contamine le réel, le réel peut aussi contaminer le réel. En effet, il semble bien que la vie du comédien Paul Dupuis vienne aussi doubler celle d'Arthur Buies, lui imposant cette image d'aventurier solitaire, voire asocial. Le lendemain de son décès, le 23 janvier 1976, le journal *La Presse* résumait ainsi la vie et la carrière du comédien : un des premiers Compagnons du Père Legault; correspondant de guerre en Angleterre pour Radio-Canada; carrière en Angleterre et en France; retour au Québec; animation qui fait scandale autant à Télé-Métropole qu'à CKVL, où les « autorités diocésaines » intervinrent contre lui; démission fracassante de l'Union des artistes; long voyage dans le Pacifique; décès à 59 ans dans une chambre d'hôtel de Saint-Sauveur (Rudel-Tessier, 1976, p. 8). Cette vie, du moins pour le côté spectaculaire, ressemble à celle de Buies, qui a tout d'un « *loose cannon* » (Biron, 2010, p. 41) : le pamphlétaire a beaucoup voyagé, a vécu en Europe, s'est attiré les foudres du clergé, s'est fait quelques ennemis en passant, est revenu au Nord pour écrire et pour mourir. Ce lien entre deux vies mouvementées a été effectué par Dupuis lui-même : en 1975, dans une émission de la série « Portraits » (radio de Radio-Canada) consacrée à Arthur Buies, le comédien confiait avoir modelé sa vie sur celle de Buies. Effet de réverbération mémorielle : dès son enfance, l'écrivain aurait été pour lui son « Superman » (*Portraits*, 1975). Tandis qu'il passait ses étés à Sainte-Luce, il entendait l'amie de sa mère, Yvonne, la fille de

Buies, ainsi que la veuve du pamphlétaire raconter leurs souvenirs de ce dernier. Ceux-ci l'ont marqué, à telle enseigne que le « Superman » de son enfance est devenu « son idéal d'homme », son « maître », dont il a lu « tout ce qui lui tombait sous la main » (*Portraits*, 1975). Lorsqu'on lui proposa le rôle à la télévision, il dit n'avoir eu qu'un but : faire aimer l'homme. En 1975, il croyait avoir réussi, tandis que des gens dans la rue le saluaient encore en lui demandant : « Comment ça va, Monsieur Buies? » Deux vies se sont bel et bien mêlées dans la mémoire culturelle québécoise.

Buies : un autre homme après la Révolution tranquille?

Claude-Henri Grignon a donc usé d'une sorte de pouvoir démiurgique : par le truchement de la fiction, il a tué un écrivain. Il l'a cantonné dans son rôle d'aventurier, d'homme qui serait passé de la critique véhémence à la passion pour les « belles histoires » qui ponctuèrent les saisons du Nord. Il a aussi tracé pour lui un chemin de Damas; il l'a relégué au rôle d'écrivain dont on devine certes l'activité polémique mais dont on voit surtout le côté badin et amoureux qui plaît tant aux « bas-bleus » comme la belle Angélique. Paul Dupuis, qui en aurait fait son maître, lui aura aussi imposé sa propre image d'homme asocial plus enclin à partir qu'à rester. Voilà qui explique pour une large part la place de Buies dans la mémoire culturelle québécoise.

L'auteur des *Belles Histoires des Pays d'en Haut* a trouvé une arme critique particulièrement efficace pour enterrer le crâne de l'anticlérical : la fiction. Fini, le purgatoire? Cela n'est peut-être pas aussi simple : Arthur Buies est aujourd'hui

considéré, voire célébré par les historiens de la littérature et par « les fins-fins de la critique »; la courbe d'appréciation de son œuvre épouse en quelque sorte le mouvement de l'histoire intellectuelle québécoise, comme le donne à penser Michel Biron : « Quelques biographes se sont emparés avec délectation du personnage, d'abord pour condamner l'instable voltairien, puis, après la Révolution tranquille, pour célébrer au contraire ce libre-penseur. » (2010, p. 39) Encore une fois, c'est à la télévision que certains chercheront à marquer le changement. Il faut évoquer en ce sens le téléroman de Radio-Canada, *Cormoran* (1989-1993), qui raconte la vie d'une famille bourgeoise du Bas-Saint-Laurent. Cette série est l'œuvre de Pierre Gauvreau, signataire de *Refus global* situé à des kilomètres idéologiques de Claude-Henri Grignon. Dans l'avant-dernier épisode, on a l'impression que Gauvreau cherche à réhabiliter Buies, à modifier l'image qui s'est imprégnée et qui persiste dans la mémoire culturelle québécoise, malgré l'effort critique des années 1970 et 1980. Voici la scène : Georges Legris, un avocat connu pour sa défense passionnée des marginaux, discute avec la famille Cormoran.

Georges Legris : Dans ces pays, le bonheur pèse sur les populations comme la lourde atmosphère des jours chauds qui endort toute la nature. Ce calme est plus effrayant que les échafauds où ruisselle le sang des Patriotes.

Docteur Pacifique Cormoran : Arthur Buies!

Georges Legris : Ah!Ah! Lui-même! Enfoui au fond d'un de nos fameux trous de mémoire. (Il tringue) À un avenir où tu retrouveras ta place, mon cher Arthur!

Ginette Cormoran : Bon, ben, les hommes avant que votre enthousiasme pour ce fameux Arthur que personne ne connaît vous fasse rouler sous la table⁸...

⁸ Épisode rediffusé sur les ondes de ARTV le 24 novembre 2010.

C'est par la fiction que la mémoire cherche à se frayer un chemin. Pourtant, les « trous de mémoire » persisteront et l'image imposée par Grignon demeurera. Comme le dit Ginette Cormoran, « personne ne connaît » le « fameux Arthur ».

Comment un personnage fictif pourrait-il ressusciter, dans la mémoire culturelle québécoise, tel un écrivain *réel*? Tâche ardue, d'autant plus que dans ce cas-ci, la culture québécoise semble préserver de vieilles habitudes canadiennes-françaises d'irréalisme, lesquelles ont donné une histoire providentielle — de Rameau de Saint-Père à Lionel Groulx — et des traits que dénonçait, il n'y a pas si longtemps, Pierre Vadeboncœur⁹. Le cas d'Arthur Buies, esprit fascinant dont la mémoire culturelle ne garde pas grand-chose sinon le personnage de Grignon et quelques marques toponymiques, nous montre le choix d'une représentation fictive plutôt que celui d'une prise en compte du passé dont on a aujourd'hui les moyens d'obturer les « fameux trous de mémoire ». Claude-Henri Grignon semble avoir eu raison : il a parié sur les habitudes d'un Canada français qui « ne peut pas mourir », du moins pas complètement.

Bibliographie

⁹ Il écrivait en 1951 : « Nous nourrissons des mystiques, des idéaux, dont la référence au réel ne se fait plus que vaguement : c'est là le trait le plus irritant de notre culture. Sur le plan politique, par exemple, la chose est évidente : nous entretenons un projet national, un thème hautement patriotique, sans qu'une réalité impérieuse ou exaltante fournisse les éléments essentiels d'une mystique politique dynamique possible. » (Vadeboncœur, 2007, p. 39)

- BERTRAND, Luc (2003). *Un peuple et son avare. Sources et histoire d'un téléroman*, Montréal, Libre Expression.
- BIRON, Michel (2010). *La Conscience du désert*, Montréal, Éditions du Boréal.
- BUIES, Arthur (1986). *Chroniques I*, édition critique par Francis Parmentier, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Bibliothèque du Nouveau Monde ».
- CELLARD, Karine (2009). « Au terme de l'«âge de la critique» : Valdombre et le chant du cygne du régionalisme », dans Yvan Lamonde et Denis Saint-Jacques (dir.), *1937 : un tournant culturel*, Québec, Presses de l'Université Laval, coll. « Cultures québécoises », p. 239-254.
- ÉTHIER-BLAIS, Jean (1967). « Enfer et ciel; aller-retour », dans *Signets II*, Ottawa, Le Cercle du Livre de France, p. 105-114.
- FALARDEAU, Jean-Charles (1960). « Arthur Buies, l'anti-zouave », *Cité libre*, n° 27, p. 25.
- FLAUBERT, Gustave (1966). « Dictionnaire des idées reçues », dans *Bouvard et Pécuchet*, chronologie et préface par Jacques Suffel, Paris, GF, p. 333-378.
- GRIGNON, Claude-Henri (1920). « Arthur Buies, ce fils Homais », *La Minerve*, 17 juil., p. 2.
- (1933). *Ombres et clameurs. Regards sur la littérature canadienne*, Montréal, Éditions Albert Lévesque.
- (1963). « Arthur Buies ou l'homme qui cherchait son malheur », *Cahiers de l'Académie canadienne-française*, n° 7, p. 29-42.
- HAMEL, Réginald, John HARE et Paul WYCZYNSKI (1989). *Dictionnaire des auteurs de langue française en Amérique du Nord*, Montréal, Fides, <http://services.banq.qc.ca/sdx/dalfan/>.
- MAILHOT, Laurent, dans Arthur Buies (1994 [1978]). *Anthologie*, introduction et choix de textes par Laurent Mailhot, Montréal, Bibliothèque québécoise.

- MELANÇON, Robert (1978). « Avez-vous lu Arthur Buies? », *Le Devoir*, 29 juil., p. 14.
- PARENT, Étienne (2000). *Discours*, édition critique par Claude Couture et Yvan Lamonde, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Bibliothèque du Nouveau Monde ».
- Portraits (1975), entrevue radiophonique avec Paul Dupuis réalisée par Madeleine Gérôme, diffusée le 29 avril, Société Radio-Canada, n° 621950 du Centre d'archives Gaston-Miron, <<http://www.crlq.umontreal.ca>>
- RICARD, François (1991). « Sur une idée de Léon Gérin ou de la littérature comme frivolité », *Études françaises*, vol. 27, n° 3, p. 73-89.
- RUDEL-TESSIER, Joseph (1976). « Paul Dupuis est mort », *La Presse*, 24 janv., p. B8.
- SIMARD, Sylvain (1981). « L'essai québécois au XIX^e siècle », *Voix et images*, vol. 6, n° 2, p. 261-268.
- TUSSEAU, Jean-Pierre (1973). « La fin "éditifiante" d'Arthur Buies », *Études françaises*, vol. 9, n° 1, p. 45-54.
- VACHON, Georges-André (1970). « Arthur Buies, écrivain », *Études françaises*, vol. 6, n° 3, p. 283-296.
- VADEBONCŒUR, Pierre (2007). *Une tradition d'emportement. Écrits (1945-1965)*, choix de textes et présentations par Yvan Lamonde et Jonathan Livernois, Québec, Presses de l'Université Laval, coll. « Cultures québécoises ».
- VIGNEAULT, Robert (1972). « L'essai québécois : la naissance d'une pensée », *Études littéraires*, vol. 5, n° 1, p. 59-73.

Résumé

Écrivain majeur du 19^e siècle canadien-français, Arthur Buies occupe une place étonnante dans la mémoire culturelle québécoise : ses écrits ont pour la plupart été oubliés et il est devenu un personnage du téléroman *Les Belles Histoires des Pays d'en Haut*; il est devenu le comédien Paul Dupuis, qui l'interpréta de 1956 à 1962 à la télévision. Cette étude met en relief le rôle de Claude-Henri Grignon dans cet « assassinat » et dans cette « résurrection » au cœur de la fiction.

Abstract

Important writer of the French-Canadian's 19th century, Arthur Buies has a unique place in Quebec's cultural memory: if his works were mostly forgotten, he became a TV's character during 6 years (1956-1962) in *Les Belles Histoires des Pays d'en Haut*; he became Paul Dupuis, the actor. We want to explain Claude-Henri Grignon's role in this « assassinat » and in this « résurrection » in the fiction

Jean-Philippe Toussaint : la forme et la mélancolie

Roger-Michel Allemand

Laboratoire Babel - Université du Sud Toulon - Var

« Selon la doctrine idéaliste, les verbes
vivre et rêver sont rigoureusement
synonymes; de milliers d'apparences je
passerai à une seule ; d'un rêve très
complexe à un rêve très simple. D'autres
rêveront que je suis fou et moi je rêverai au
Zahir. Lorsque tous les hommes ici-bas
penseront jour et nuit au Zahir, qui sera un
songe et qui sera une réalité, la terre ou le
Zahir ? » (Borges, p. 144)

Roger-Michel Allemand — J'aimerais d'abord évoquer la place de l'humour dans votre œuvre. Comment intervient-il dans le processus de création ?

Jean-Philippe Toussaint — Il y a eu quelques études sur le sujet¹, mais pour ce qui me concerne, l'humour est une des questions sur lesquelles je ne m'exprime pas volontiers. Autant j'ai des idées, des théories, sur beaucoup de points, autant je suis très conscient de ce que je fais, souvent — autant, sur l'humour, je préfère que cela reste instinctif, je ne veux pas trop le théoriser. La seule chose que je réponds, mais un peu pour éviter la question, c'est une sorte de boutade : l'humour, c'est comme l'espionnage, mieux vaut ne pas révéler ses méthodes pour ne pas nuire à l'efficacité de l'entreprise². Je préfère donc essayer de rester efficace.

R.-M. A. — « En vérité, je m'étais mépris dès le début sur Jean-Christophe de G. D'abord, je n'ai cessé de l'appeler Jean-Christophe alors qu'il s'appelle Jean-Baptiste [...] (se fût-il appelé Simon que je l'aurais appelé Pierre, je me connais). » (Toussaint, 2009, p. 75). À lire un tel passage, il y en a d'autres, on peut s'interroger sur la portée du clin d'œil évangélique. Référence amusante, (auto)dérision, signe de connivence en direction du lecteur, affirmation du narrateur en figure christique, ou autre chose ?

J.-Ph. T. — L'ironie d'appeler Jean-Baptiste de Ganay « Jean-Christophe » me plaisait dans un sens en effet lié à

¹ Voir les communications de Laurent Demoulin, « La fougère dans le frigo. L'humour chez Jean-Philippe Toussaint », et Patricia Frech, « L'humour dans l'œuvre de Jean-Philippe Toussaint », lors du colloque *Les Écrivains minimalistes*, Centre Culturel International de Cerisy-la-Salle, 21-31 juillet 2003.

² Toussaint reprend ici l'aphorisme confié à Frech, 2002, p. 6.

l'humour : une sorte de mauvaise foi, d'impertinence de la part du narrateur, qui se trouve en position de rivalité avec ce Jean-Baptiste, ou ce Jean-Christophe. Il y a cette désinvolture affichée. Pour ce qui est du clin d'œil à l'évangile, c'est vrai que j'y ai réfléchi et à un moment je me suis demandé pourquoi Simon y était appelé « Pierre ». C'est quand même incroyable : on l'appelle ainsi et on apprend qu'en réalité, il se nomme autrement ! En fait, il n'y a pas d'explication, ou alors je n'ai pas très bien compris. J'avais même envisagé de mener des recherches pour en connaître la raison. Ce que je n'ai pas fait, car au fond, cela m'était égal. Mais la citation que vous donnez est un vestige de cette interrogation. Cela dit, indépendamment de la plaisanterie ou de l'impertinence, la question des noms propres m'intéresse beaucoup dans tous mes romans. Le personnage féminin du premier roman c'est Edmondsson, ce qui n'est pas un nom classique pour une jeune femme. De la même façon, je crois qu'il y a dans tous mes livres une recherche sur les noms propres. *La Vérité sur Marie* en est un nouvel exemple : appeler le personnage « Jean-Christophe de G. », c'est encore une réflexion du même ordre.

R.-M. A. — « Marie s'appelait de Montalte, Marie de Montalte, Marie Madeleine Marguerite de Montalte (elle aurait pu signer ses collections comme ça, M.M.M.M, en hommage sybillin à la maison du docteur Angus Killierankie). Marie, c'était son prénom, Marguerite, celui de sa grand-mère, de Montalte, le nom de son père (et Madeleine, je ne sais pas, elle ne l'avait pas volé, personne n'avait comme elle un tel talent lacrymal, ce don inné des larmes). Lorsque je l'ai connue, elle se faisait appeler Marie de Montalte, parfois seulement Montalte, sans la particule, ses amis et collaborateurs la surnommaient Mamo, que j'avais transformé en MoMa au moment de ses

premières expositions d'art contemporain. Puis, j'avais laissé tomber MoMa, pour Marie, tout simplement Marie (tout ça pour ça). » (Toussaint, 2002, p. 54) : c'est drôle, bien sûr, mais pas seulement. Outre l'importance du rythme — la gradation ici, le décrochement ailleurs — et celle des parenthèses — comme toujours chez vous —, il y va, me semble-t-il, de l'inscription comme d'un cryptage, d'une distanciation.

J.-Ph. T. — C'est un prolongement de la réponse précédente : cela prouve l'importance que j'accorde aux noms propres. La citation entière est une démonstration. C'est truffé de références, en effet. Montalte est un des pseudonymes que Blaise Pascal utilisait dans *Les Provinciales*. Pascal, on le trouve dans tous mes romans. Déjà dans *La Salle de bain*, avec toute la réflexion sur le divertissement et aussi la citation de Pascal, en anglais. Il revient sous la forme du personnage féminin, Pascale, dans *L'Appareil-photo*. Même Marie maintenant est pascalienne, d'une certaine façon, par son nom de famille. Après, il y a un jeu sur les prénoms, mais je ne vais pas rentrer dans tous les détails. Cela montre en tout cas que je ne choisis pas les noms propres à la légère. Le passage que vous citez est tout à fait emblématique de ce point de vue. En même temps, c'est lourd de références, mais je voudrais que ce soit exprimé avec légèreté — comme j'y arrive, je crois, dans le paragraphe en question.

R.-M. A. — Pascal est une des influences que vous soulignez volontiers, avec celles de Musil, Beckett ou Borges. Quelles en sont les raisons ?

J.-Ph. T. — La raison est assez fortuite au début. Pendant que j'étais en train d'écrire *La Salle de bain*, je me suis rendu compte que le personnage que je décrivais devait être assez proche des préoccupations de Pascal. Je n'avais pas lu cet

auteur dans le détail et j'ai voulu le vérifier. J'étais en Algérie à l'époque et je me suis procuré un exemplaire des *Pensées*, que j'ai donc lu attentivement pour la première fois dans cette perspective. La référence pascalienne est très claire dans *La Salle de bain* ; ensuite de quoi, je l'ai cultivée.

R.-M. A. — Et le flacon d'acide chlorhydrique (Toussaint, 2002), à qui est-il adressé ?

J.-Ph. T. — Une réponse que je peux faire, c'est qu'il correspond à une intention littéraire consciente. Généralement, les éléments romanesques que j'utilise ne sont pas symboliques, au sens immédiat du terme. Ainsi, je ne pense pas que la salle de bain était un symbole. Je ne l'avais pas choisie comme telle. J'ai parlé de la salle de bain comme d'une pièce concrète, qui se trouvait avoir des références symboliques, mais ce n'était pas en tant que symbole que cela m'intéressait. Or l'acide m'intéressait en tant que tel. Après *La Télévision*, le livre le plus léger que j'avais écrit, je m'étais fait la réflexion que l'acidité de mes premiers livres avait disparu, et consciemment, j'ai eu envie de remettre un peu d'acide. Là, ce flacon, et c'est assez rare, a un sens symbolique.

R.-M. A. — De la littérature comme antidote au divertissement³ et à la télévision ?

J.-Ph. T. — Ce n'est pas en ces termes que je me suis posé la question : il s'agissait pour moi d'opposer à la télévision, la vie. Et pas spécialement la littérature d'ailleurs. La vie. Et la littérature était un moyen à ce moment-là.

³ Voir Lepape, 1997.

R.-M. A. — Dans *Autoportrait (à l'étranger)*, vous soulignez la matière ironique de tous vos livres : à quelles fins, cette ironie ?

J.-Ph. T. — Je vous ai fait part de ma réserve au début de notre entretien. Je n'ai pas de réponse.

R.-M. A. — Quel est donc l'objet de vos réticences ?

J.-Ph. T. — Disons qu'il s'agit davantage d'une réflexion sur le *mot* « réticence », qui a plusieurs sens. Le premier, habituel, c'est de ne pas avoir très envie, ne pas être très chaud, très partant, bref une sorte de mollesse dans le refus. Ce sens-là, il est évident, il me plaît — il me convient bien et va bien avec mes personnages —, mais il y en a aussi un autre qui m'intéresse : le manque, la chose qui n'est pas dite, l'omission. Le mot a donc beaucoup d'avantages d'un point de vue conceptuel. C'est en cela qu'il me plaisait de l'utiliser. J'aime bien qu'il soit ainsi, polysémique.

R.-M. A. — J'effleurai le jeu de vos parenthèses : il est difficile d'y distinguer (ce qui devrait vous convenir) entre l'incise anodine, la mention porteuse d'un sens plus ou moins caché, justement, et la fausse précision, en réalité porteuse d'incertitude (comme un décalage irréductible). Comment les concevez-vous ?

J.-Ph. T. — Très brièvement, je pense que j'ai retenu une leçon littéraire de Nabokov, qui est d'employer les parenthèses avec une volonté ironique ou comique. Il les utilisait souvent pour placer une notation humoristique, en tout cas pour créer un « décalage », comme vous dites, un décrochement dans le texte. Très vite, j'ai fait de même. Dans mes derniers romans, en particulier les trois derniers, comme la tonalité est plus sombre

et qu'il y a moins d'ironie, mais comme j'ai toujours besoin de ce décrochement, de cette cassure du rythme de la narration, j'ai beaucoup plus employé les tirets. Ceux-ci ont donc remplacé les parenthèses. Il en reste, mais un peu transformées, puisqu'elles sont moins systématiquement comiques qu'auparavant.

R.-M. A. — Nous parlions tout à l'heure d'onomastique. Or l'étalon de *La Vérité sur Marie* porte un nom qui a capté mon attention. De fait, le mot arabe *zāhir* signifie « explicite », « littéral », « évident », « manifeste »... En dehors de ses implications religieuses⁴, ce qui m'intrigue, c'est le fait qu'il s'oppose en principe aux interprétations subjectives. Vous l'avez choisi pour cela ?

J.-Ph. T. — Je l'ai trouvé chez Borges, dans la nouvelle *Le Zahir*. Et surtout, dans cette nouvelle, j'ai trouvé une phrase — en haut d'une page, à gauche, je ne sais plus — qui disait en substance : *zahir* veut dire « visible », mais surtout qu'une fois qu'on l'avait vu, on ne pouvait plus l'oublier. Il suffit d'une seule fois et c'est inoubliable. Quand j'ai lu cette phrase et comme j'avais déjà un cheval qui trottait quelque part dans mon travail, je me suis dit : « Voilà : le cheval s'appelle *Zahir*. » Cela s'est imposé à moi en lisant la nouvelle de Borges.

⁴ Ce concept est aux fondements de l'une des cinq grandes écoles juridiques de l'islam ; il est employé dans l'exégèse du Coran et de la Sunna, en particulier par le *zahirisme* sufi. Borges y fait allusion à la fin de sa nouvelle : « Pour se perdre en Dieu, les soufis répètent leur propre nom ou les quatre-vingt-dix-neuf noms de Dieu jusqu'à ce que ceux-ci ne veuillent plus rien dire. Je souhaite ardemment parcourir cette route. Peut-être finirai-je par user le *Zahir* à force d'y penser et d'y repenser [...]. » (Borges, 1967, p. 144-145) Notons que le terme était également utilisé dans la gnose ésotérique de l'alchimie arabe, où *zāhir*, l'exotérique, le manifesté, est conçu en relation permanente avec son antonyme, *bātin*, l'ésotérique, le caché.

R.-M. A. — Je ne peux m'empêcher de corréler sa disparition, « fondu, noir sur noir, dans les ténèbres », à « la quintessence du réel, sa moelle sensible [...], la vérité idéale ». Et puis il y a cette nuit omniprésente dans votre œuvre. Fût-ce au prix d'un bond culturel, cela me fait songer au premier enseignement du Tao : « Obscurcir cette obscurité, voilà la porte de toute merveille. » (Lao-tseu, 1967, p. 11). Où en êtes-vous de votre quête ?

J.-Ph. T. — Si la nuit apparaît dans mes premiers livres, c'est très instinctivement. Il n'y a pas de raison objective, ou que je pourrais expliquer, ou de raison délibérée. Peut-être qu'à partir de *Faire l'amour*, c'est plus conscient... Dans ce livre, en tout cas, je voulais parler de la lumière. Je voulais que la lumière soit au cœur du livre et en particulier, évoquer la lumière du Japon, évoquer la lumière de Shikoku. Et donc très naturellement, pour en parler, il vaut mieux situer l'action de nuit, parce qu'il y a beaucoup plus de variations, ainsi que toutes les lumières artificielles, qu'on peut décrire. Il y a donc là quelque chose de délibéré, lié à la lumière : parce que je voulais l'évoquer, il fallait passer par la nuit. Mais c'est certain qu'il y a sans doute une obsession, irrationnelle ou instinctive, un plaisir de la nuit. *La Réticence*, par exemple, comporte aussi beaucoup de scènes de nuit, alors que je n'avais pas ce désir conscient d'évoquer la lumière. C'est une obsession un peu comparable à la présence de l'eau dans mes livres.

R.-M. A. — Puisque l'eau « favorise tout » (Lao-Tseu, 1967, p. 19), laissons donc aller l'esprit de géométrie : le théorème de Pythagore, les deux infinis de Pascal, l'acide dans la trousse de toilette, les multiples bains, de mer ou autres, l'imaginaire élémentaire, la recherche revendiquée d'une

énergie, d'abord par l'humour puis purement romanesque : cela n'oriente-t-il pas vers une autre lecture de votre œuvre ?

J.-Ph. T. — Il y a un certain nombre d'obsessions dans mes livres. Je peux les constater, mais je ne les théorise pas. L'eau en est une, capitale, extrêmement présente, mais il n'y a pas d'explication rationnelle à cela. C'est une obsession, ça me plaît, c'est mon désir, c'est mon plaisir. J'ai toujours éprouvé du plaisir à parler de l'eau, à la décrire, à faire des métaphores aquatiques, fluides, liquides, mouillées. C'est comme ça : j'en ai envie. Point.

R.-M. A. — Faire lire dans une salle de bain, n'était-ce pas déjà attribuer une vertu lustrale à la littérature ?

J.-Ph. T. — Pas d'autre commentaire.

R.-M. A. — Dans *Fuir*, la disparition inexplicquée de Marie est de l'ordre du *précipité* et la précipitation, tant des personnages que de l'action ou du temps, correspond à deux éléments saillants chez vous. D'une part, la tension entre l'immobilité et le mouvement effréné. Entre *La Salle de bain* et l'incessant « déplacement professionnel » dans *Fuir*, où réside la constante ?

J.-Ph. T. — Je passe.

R.-M. A. — D'autre part, la précipitation est celle croissante de vos phrases, qui se sont considérablement allongées depuis vos débuts. Ce qui m'amène à relier le déplacement à son équivalent étymologique : quel rôle joue la *métaphore* dans les accélérations et décélérations de votre écriture ?

J.-Ph. T. — Le rythme des phrases est très dépendant du rythme de l'action. Il est évident que pour décrire un homme

étendu dans sa baignoire, on peut se contenter d'une phrase simple. Lorsqu'il faut décrire un cheval qui s'échappe dans un aéroport, il est certain que si la phrase fait deux pages, elle s'unit, elle se marie à l'action en cours. J'ai donc essayé de faire en sorte que ma phrase suive le rythme du cheval qui s'emballe et qui s'échappe. Ma phrase ne s'échappe pas, mais d'une certaine façon, elle s'emballe. C'est moi qui la chevauche, si j'ose la métaphore : je chevauche la phrase qui s'emballe et je continue de la contrôler, tout en étant vraiment secoué. Mais il faut être très bon cavalier, pour ne pas être simplement baladé, emporté. J'aime cette métaphore : bon cavalier, c'est-à-dire bon technicien, et je crois que techniquement je suis plus à même maintenant, mieux armé pour maîtriser de telles phrases, qui sont extrêmement complexes, même si elles s'écrivent souvent d'un seul élan, d'un seul jet. Car je les retravaille : dans une phrase qui fait deux pages ou plus, j'ajoute des éléments, dans un tumulte en mouvement. Je pense que cela nécessite une plus grande maîtrise technique, comme écrivain, que les phrases simples et courtes de *La Salle de bain*, qui finalement étaient rassurantes, pour moi qui voulait tout maîtriser. Avec ces phrases très courtes, je risquais moins de me casser la gueule. Lorsque je suis au sommet de cette phrase qui s'élance au galop en pleine nuit, je dois être assez costaud techniquement

R.-M. A. — Dans le belgicisme « s'encourir », il y a le réfléchi. Serait-ce vous qui vous encourez ?

J.-Ph. T. — Je n'entre pas dans cette métaphore. Ou alors pas volontairement. Un mot sur l'utilisation de ce verbe, parce qu'il y a belgicismes et belgicismes. Il y en a qui ne sont pas beaux et qui sont même des fautes de français. Je les évite. Et puis il y a des belgicismes qui viennent du français plus ancien.

C'est le cas de « s'encourir », qui est plus beau que « partir en courant ». Cela me plaisait d'utiliser ce verbe, certes comme une coquetterie, mais une coquetterie que j'assume parce qu'elle ajoute quelque chose à la langue. Ou plutôt c'est quelque chose que la langue française a perdu et que seuls les Belges avaient gardé, et que je restitue, que je remets dans le pot commun.

R.-M. A. — Et l'Héautontimorouménos ?

J.-Ph. T. — No comment.

R.-M. A. — À propos de vos phrases, si nous parlions de Proust ?

J.-Ph. T. — C'est un compagnonnage constant. Ce n'est pas non plus une influence trop contraignante. Dans *La Télévision*, il en est fait mention plusieurs fois, ne serait-ce que par le personnage qui retraduit Proust en allemand. C'est un écrivain dont je me suis nourri. Quelque chose me plaît dans la précision... Non : plutôt dans la complexité de la description de certains sentiments, états d'âme, qui sont extrêmement complexes et qu'il arrive à exprimer de façon limpide, sans faire l'impasse d'aucune nuance, allant dans tous les détours. Il y a une sorte d'introspection psychologique de certaines phrases qui me plaît. Il y a aussi quelque chose qui est peut-être moins souligné, mais que j'aime beaucoup chez lui : son goût pour l'aphorisme. Ce n'est peut-être pas hypermoderne, en tout cas « vingt-et-unième siècle », mais ce n'est pas non plus La Rochefoucauld. Proust a une façon d'écrire les aphorismes, au milieu d'une phrase, qui est encore utilisable aujourd'hui. Alors qu'écrire des aphorismes dans un recueil, je ne sens pas trop la façon de le faire. Les aphorismes de Proust sont

englobés dans la prose et passent très bien. C'est une leçon que j'ai retenue.

R.-M. A. — Revenons à l'idée de décrochement stylistique, qui va de pair avec le changement subit de registre — « Le jour se levait sur Tokyo, et je lui enfonçais un doigt dans le trou du cul. » (Toussaint, 2002, p. 91). À quoi correspond ce trait ?

J.-Ph. T. — En fait, il faudrait faire partir la citation de beaucoup plus loin. Ce qui est saisissant dans la fin de la phrase, c'est le contraste avec presque toute la première partie du livre. Si on la cite hors contexte, elle est dénaturée. C'est une phrase très forte parce que la fin est une sorte d'éclair qui illumine en contrepoint tout ce qui précède, au moins les deux pages qui précèdent. J'ai beaucoup travaillé ce passage. Notamment, je n'arrivais pas à ce « doigt dans le trou du cul », si je puis dire. J'avais un énorme problème, j'y revenais sans cesse et cela ne marchait jamais, parce que le « doigt dans le trou du cul » arrivait toujours à la fin d'une très longue phrase, qui faisait deux pages. J'ai trouvé la solution en me disant qu'il fallait couper la phrase. Si c'était trop amené par les deux pages avant, cela ne marchait jamais. Il fallait donc l'amener, puis mettre un point et : « Le jour se levait » — comme un changement de plan au cinéma — « et je lui enfonçais un doigt dans le trou du cul. » L'image est alors saisie en une fois. Alors que si c'est amené par les deux pages qui précèdent, on n'arrive pas à saisir l'image en une fois. Il y a donc toute la préparation, qui est là comme un système de persistance cérébrale, et puis l'image, qui est seule. J'y ai travaillé deux mois, alors je l'explique volontiers. Au terme de ces deux mois, j'ai optimisé la façon de faire sonner la phrase.

R.-M. A. — Le contraste est travaillé entre des représentations triviales et une tension vers le sublime, rejeté en même temps qu'avancé : « Je regardais l'immense étendue de la ville derrière la baie vitrée, et j'avais le sentiment que c'était la terre elle-même que j'avais sous les yeux, dans sa courbe convexe et sa nudité intemporelle, [...] et j'eus alors fugitivement conscience de ma présence à la surface de la terre, impression fugace et intuitive qui, dans le douceâtre vertige métaphysique où je vacillais, me fit me représenter concrètement que je me trouvais à l'instant quelque part dans l'univers. » (Toussaint, 2002, p. 47), que l'on retrouve dès la première phrase de *La Mélancolie de Zidane* : « Zidane regardait le ciel de Berlin sans penser à rien, un ciel blanc nuancé de nuages gris aux reflets bleutés, un de ces ciels de vent immenses et changeants de la peinture flamande, Zidane regardait le ciel de Berlin au-dessus du stade olympique le soir du 9 juillet 2006, et il éprouvait avec une intensité poignante le sentiment d'être là, simplement là, dans le stade olympique de Berlin, à ce moment précis du temps, le soir de la finale de la Coupe du monde de football. ». Chez Toussaint, qu'y a-t-il donc après la physique ?

J.-Ph. T. — Je passe. C'est trop complexe.

R.-M. A. — Un regard tourné vers la terre, un autre vers le ciel. Aristote et Platon : *L'École d'Athènes* dans la Chambre des Signatures ?

J.-Ph. T. — Je n'avais pas pensé à cette métaphore. Il faut dire que *L'École d'Athènes* est très référencée et lourdement symbolique. Je ne pense pas que je le sois jamais, mais je ne vais pas critiquer *L'École d'Athènes*.

R.-M. A. — Dans *Fuir*, le champ lexical de la permanence était récurrent. Dans *Faire l'amour*, vous évoquez l'impermanent (Toussaint, 2002, p. 155). Où en êtes-vous à ce sujet ?

J.-Ph. T. — Permanence, impermanence... Non, je n'ai pas grand-chose à en dire.

R.-M. A. — *Faire l'amour* est cependant le premier de vos livres où vous avez « osé » la psychologie et l'adjectivité, à l'encontre de vos débuts, d'influence néo-romanesque. Au début des années 1990, Alain Robbe-Grillet me disait même qu'il vous tenait pour son principal héritier, au point de donner des cours sur *L'Appareil-photo*. Que s'est-il passé qui a infléchi votre écriture ?

J.-Ph. T. — Oui, je sais que Robbe-Grillet faisait un cours sur *L'Appareil-photo*, en particulier sur le premier paragraphe, qui est très programmatique. C'est vrai qu'il y a matière. Ce n'est pas du tout un essai, mais c'est tellement conceptuel et proche de la théorie que cela se prête beaucoup à l'étude. À partir de *Faire l'amour*, il n'y a dans mon esprit aucun renoncement à quoi que ce soit, je ne renonce à rien, mais je ne me prive plus de rien non plus. Dans mes premiers livres, je me privais d'un certain nombre d'éléments, en particulier de la psychologie, parce que je m'en méfiais et parce qu'il me semblait qu'utilisés abusivement, ils étaient lourds et inintéressants, et nous éloignaient de ce qui était le sens véritable de la littérature, qui est une question de forme et de rythme. Je me méfiais de ce type de béquille et refusais donc la psychologie, sans doute dans la lignée de *Pour un nouveau roman*. À partir de *Faire l'amour*, je me suis dit que je n'avais à me priver de rien, que je pouvais utiliser tout ce qui est à la disposition d'un écrivain. Et justement, comme j'use de la psychologie avec parcimonie, elle ajoute alors quelque chose. Cela n'enlève rien et je reste fidèle à moi-même. Pour moi, c'est très important de dire cela. Il n'y a aucun renoncement. C'est simplement poursuivre une recherche et, en poursuivant cette

recherche, ne plus avoir peur de certains éléments qui seraient prétendument interdits ou à éviter. Votre mot d'*infléchissement* est juste. Nous sommes d'accord. Il faut pouvoir tout utiliser.

R.-M. A. — À propos de Robbe-Grillet, vous savez que lorsqu'un récit lui venait, il savait aussitôt s'il entreprendrait un livre ou un film, selon ce qui se présentait à son esprit : structures de langage ou images et son⁵. Tel n'est apparemment pas votre cas, puisque, pour le dire vite, vos derniers romans sont visuels. Je pense en particulier aux jeux de lumière dans *Faire l'amour*, à l'importance des couleurs dans ce roman et dans le suivant, à la course poursuite à travers Pékin dans *Fuir*, ou à la scène sur le tarmac de Narita dans *La Vérité sur Marie* (Toussaint, 2009, p. 84-138). Pour autant, ce n'est pas du cinéma : la puissance des images s'impose d'emblée sous une forme très littéraire et difficilement transposable à l'écran. Comment envisagez-vous la comparaison entre vos activités de réalisateur et d'écrivain ?

J.-Ph. T. — Votre question dit très bien les choses, alors je ne vais pas les répéter. C'est vrai que mon imagination est toujours visuelle, essentiellement visuelle. Hier, je me suis même prêté à une expérience où, par résonance magnétique, on prenait des images de mon cerveau. On m'a posé un certain nombre de questions : « Avez-vous ressenti des odeurs ? — Non. — Avez-vous entendu des sons ? — Non. — Avez-vous vu des images ? — Oui. » Sur une échelle de un à dix, j'avais toujours dix en visuel. Étale dans cette espèce de scanner, je voyais des images. Mon cerveau fonctionne ainsi, ce qui me permet d'écrire des livres, de prendre des photos, de réaliser des films. La musique, ce n'est pas très visuel — encore que, on

⁵ Voir Robbe-Grillet, 2000.

devrait pouvoir y arriver. Pour moi, l'imagination est visuelle, mais les moyens sont très différents, et je ne vais pas rentrer dans les détails de ce qui différencie la littérature du cinéma.

R.-M. A. — Plutôt que de cinéma, qui implique *ipso facto* le mouvement, ne vaudrait-il pas mieux souligner que vos images sont arrêtées, non seulement comme les instantanés de *L'Appareil-photo*, mais surtout telles des compositions picturales. Les références à Mondrian dans *La Salle de bain*, au Titien dans *La Télévision*, à Mapplethorpe dans *Faire l'amour*, et le métier de MoMa le signalent obligeamment. Quels rapports entre votre écriture et la peinture ?

J.-Ph. T. — C'est une très vaste question. Je n'ai pas vraiment de réponse. Il faudrait peut-être que j'écrive un jour un texte là-dessus, que je m'y penche à l'occasion d'un entretien uniquement consacré à la question. Je n'ai pas envie de le faire maintenant en deux mots. C'est vrai que la peinture joue un rôle très important dans mes livres. On pourrait même aller au-delà des exemples que vous en donnez. Dans les derniers livres en particulier, on pourrait presque dire que ce sont des tableaux. Lorsque Zahir descend du van sur l'aéroport, on pourrait imaginer une très grande toile, à la Delacroix ou à la Géricault. Un très grand format, de nuit, quelque chose de dramatique. Il y a quelque chose à creuser, mais je n'ai pas envie de développer, encore que je vienne d'amorcer une réflexion. Il faudra que je me penche davantage sur la question. D'autant que vous n'êtes pas le seul à me la poser. Il y a un ou deux mois, une chercheuse m'en a parlé. Il y a aussi un bibliothécaire à Vienne qui m'a livré une intuition intéressante. Il voulait voir les rapports de mes livres avec le dessin et avec la peinture, et m'avait dit : « Peut-être qu'on pourrait faire cette hypothèse que vos premiers livres,

jusqu'à *La Télévision*, se rapprochent du dessin et de l'esquisse, et que les derniers se rapprochent des grands tableaux. »

R.-M. A. — Pour en finir avec Alain, j'ai été un peu étonné que certains chroniqueurs aient décelé son ombre, ou cru le faire, dans *La Vérité sur Marie*⁶. Il me semble pourtant qu'il y a une différence de taille entre vos deux univers, non pas seulement le traitement des personnages, mais le fait d'une présence esthétique absolue : il n'y avait pas chez lui la beauté qu'il y a chez vous. Et je ne parle pas que du style et de la langue. Cela ne tient-il pas à la sensualité de votre inspiration ?

J.-Ph. T. — Vous avez raison : c'est un malentendu complet de dire que *La Vérité sur Marie* est robbe-grillétien — ce qui n'est en rien une critique de Robbe-Grillet. Certes, on a beaucoup souligné la description des chaussures⁷, mais elle peut faire aussi penser à la description de la casquette de Charles Bovary⁸. C'est déjà chez Flaubert, cette façon de s'attacher à certains détails. La question théorique, qui était présente dans *Fuir* déjà, où je me sens très proche et continue de me sentir très proche de Robbe-Grillet, c'est sa façon d'insister sur l'importance du manque. Je ne sais pas si c'est aussi clairement dit dans *Pour un nouveau roman*, mais il y a un chapitre sur l'importance du manque dans *Préface à une vie d'écrivain*, qui me semble un chapitre très important d'un point de vue théorique et m'a conforté, confirmé dans des intuitions que j'avais déjà : le manque est extrêmement dynamique, porteur, dans la littérature. Plus il y a de manque, plus il y a dynamisme et potentialités. Robbe-Grillet l'exprime très bien

⁶ Voir notamment Kapriélian, 2009.

⁷ Voir Toussaint, 2009, p. 45-46.

⁸ Voir Flaubert, 2001, p. 47.

dans *Préface à une vie d'écrivain* et, pour moi, cela reste une leçon vivante et que j'utilise. Mais ce serait un malentendu de dire que je décrirais de façon obsessionnelle et maniaque.

R.-M. A. — Dès l'Antiquité, *libido* désigne aussi bien les appétits que la fantaisie ou l'excès. Chez Jung, le mot renvoie à l'énergie vitale. Le titre *Faire l'amour* et le verbe vivre, dans *Fuir*, ne résonnent-ils pas comme une double injonction ?

J.-Ph. T. — Pas vraiment. Ni *Fuir*, ni *Faire l'amour* ne sont des injonctions. Sinon j'aurais dit : *Faites l'amour !* et *Fuyez !* Avec le point d'exclamation.

R.-M. A. — Vous définissez volontiers l'inspiration en termes de temps, de lumière, d'amour et de mélancolie : comment se conjoignent-ils dans la forme ?

J.-Ph. T. — Je ne suis pas sûr que ce soit exactement tel qu'exprimé dans votre question. Mais ces mots me sont chers, tous. J'aime bien mettre ensemble *forme* et *mélancolie*, par exemple. « Il ne fut question ce soir-là que de forme et de mélancolie », ai-je écrit dans *La Mélancolie de Zidane*. Après avoir réfléchi à cette phrase, je me suis dit que c'était vrai pour Zidane, que c'était vrai pour *La Mélancolie de Zidane* aussi, puis j'ai élargi à tous mes livres et à toute ma recherche. Finalement, il n'y fut question que de forme et de mélancolie. Au-delà de ce livre-là, je trouve que cela peut être un résumé de ma recherche.

R.-M. A. — Me rappelant « encore qu'aux mots, il préférerait la lumière » (Toussaint, 1986, p. 102), je me suis dit que nous pourrions terminer par une question démesurée : pourquoi écrivez-vous donc ?

J.-Ph. T. — La conclusion venait avec la mélancolie de ma précédente réponse.

R.-M. A. — C'est bien ce que j'avais compris. À quand l'automne-hiver ?

J.-Ph. T. — Ça vient. J'y viens.

Liège, le 11 janvier 2011

Bibliographie

BORGES, Jorge Luis. 1967, *L'Aleph*, traduit de l'espagnol par Roger Caillois et René L. F. Durand, Paris, Gallimard, coll. « L'Imaginaire » : *Le Zahir*, p. 131-145.

FLAUBERT, Gustave. 2001, *Madame Bovary*, Paris, Gallimard, coll. « Folio ».

FRECH, Patricia. 2002, *L'Humour chez Jean-Philippe Toussaint*, mémoire de maîtrise, Dijon/Mainz, Université de Bourgogne/Johannes Gutenberg Universität, août.

KAPRIÉLIAN, Nelly. 2009, « "Le plus fort dans un roman, c'est ce qui manque" », *Les Inrockuptibles*, n° 721, 22 septembre.

LAO-TSEU. 1967, *Tao-tô king*, traduit du chinois par Liou Kia-hway, Paris, Gallimard, coll. « Folio ».

LEPAPE, Pierre. 1997, « Pascal qui rit », *Le Monde*, 17 janvier.

ROBBE-GRILLET, Alain. 1963, *Pour un nouveau roman*, Paris, Minuit, coll. « Critique »;

- . 2000, « L'écrivain à l'écran », conférence (Oxford, 25 septembre 1996) transcrite et mise en forme par Roger-Michel Allemand, dans *In the Temple of Dreams: The Writer on the Screen* (Édouard d'Araille éd.), London, Living Time Press;
- . 2005, *Préface à une vie d'écrivain*, Paris, Seuil/France Culture, coll. « Fiction & Cie ».

TOUSSAINT, Jean-Philippe. 1985, *La Salle de bain*, Paris, Minuit;

- . 1986, *Monsieur*, Paris, Minuit;
- . 1989, *L'Appareil-photo*, Paris, Minuit;
- . 1991, *La Réticence*, Paris, Minuit;
- . 1997, *La Télévision*, Paris, Minuit;
- . 2000, *Autoportrait (à l'étranger)*, Paris, Minuit;
- . 2002, *Faire l'amour*, Paris, Minuit;
- . 2005, *Fuir*, Paris, Minuit;
- . 2006, *La Mélancolie de Zidane*, Paris, Minuit;
- . 2009, *La Vérité sur Marie*, Paris, Minuit.

Marc Angenot, *Dialogues de sourds. Traité de
rhétorique antilogique*

Paris, Mille et une nuits, 2008, 450 p.

Christian Vandendorpe

Université d'Ottawa

Bien connu pour ses ouvrages sur le discours idéologique — notamment *La Parole pamphlétaire* (1982), *Mille huit cent quatre-vingt-neuf : un état du discours social* (1989), *Le Marxisme dans les Grands récits* (2005) —, Marc Angenot livre ici ce qui sera peut-être considéré comme une synthèse de ses travaux sur la rhétorique. Jadis élève de Chaïm Perelman à l'Université Libre de Bruxelles, Angenot a mis la rhétorique au cœur de sa réflexion sur le langage et il présente ici un plaidoyer substantiel afin que cette discipline prenne sa place au confluent des divers savoirs que sont l'analyse du discours, la sociologie, les sciences politiques, la pragmatique

linguistique, la logique naturelle, la philosophie et les études littéraires. Loin de se réduire à un répertoire de figures, la rhétorique conçue de façon aussi large devrait avoir pour objectif de « faire apparaître l'historicité et la socialité des formes de récits et des arguments et non de traiter les narrations et les façons de raisonner comme des faits intemporels » (p. 318).

Dans cet ouvrage qui pourrait servir de manuel à l'usage des étudiants en sciences du discours, Angenot commence par faire un rapide historique de cette discipline millénaire, rappelant les débuts de la rhétorique avec Protagoras et la pensée antilogique, la réaction de Platon à l'entreprise des « sophistes » et l'invention de la dialectique avec Aristote, tout en discutant au passage des notions clés que sont ethos, pathos, logos, doxa, topoï, raison, etc. On sait qu'après avoir dominé le cursus scolaire dans l'Antiquité et le haut moyen âge, la rhétorique avait fini par tomber dans un profond discrédit, et atteint son nadir à l'époque romantique. Mais elle connaîtra ensuite une lente renaissance sous l'égide de Nietzsche, pour qui il ne saurait y avoir « absolument pas de naturalité non rhétorique du langage » (p. 98). Pour Angenot, cette omniprésence de la rhétorique dans les faits de langage n'invalide pas pour autant la recherche de la vérité : très critique envers les dérives relativistes du post-modernisme, il rappelle avec force que tous les arguments ne se valent pas et que la discussion deviendrait inutile dès lors qu'il n'existe pas de volonté commune d'en arriver à une vérité partagée.

Une fois le terrain ainsi déblayé, Angenot se livre à un examen critique des ensembles de règles proposées par divers

auteurs et censées gouverner les débats entre tenants de points de vue opposés. Parfois, ce qui apparaît comme une norme idéale selon une éthique de la discussion entre en conflit avec le sens commun ou avec d'autres règles. C'est le cas de la reconnaissance de l'égalité des parties, qui s'efface devant l'exigence de compétence. Il faut aussi qu'il y ait accord sur l'existence d'un sujet et que les deux parties reconnaissent qu'une question mérite d'être posée. Les parties en présence doivent aussi être susceptibles de changer d'avis et disposées à le faire, sans quoi la discussion est inutile. Il est en outre interdit aux parties de sortir de l'argumentation et celles-ci doivent produire des arguments rationnels, cohérents et non contradictoires. La règle de réfutabilité, dont Karl Popper a montré qu'elle était constitutive de la démarche scientifique, est essentielle en matière argumentative, une thèse non « falsifiable » s'excluant par définition de toute discussion rationnelle. Ces diverses règles sont illustrées par de nombreux exemples que l'auteur emprunte à ses travaux sur les idéologies.

C'est une expérience communément partagée que la discussion échoue le plus souvent à persuader l'autre de changer d'opinion. Il semble même, souvent, que « plus on échange d'opinions, moins on semble se comprendre » (p. 13). Au lieu de chercher les causes de cet état de fait dans la faiblesse intellectuelle de l'autre, sa déraisonnable opiniâtreté ou la pauvreté de nos propres arguments, Marc Angenot avance l'hypothèse que le déficit rhétorique proviendrait de « coupures argumentatives » qui condamnent la plupart des échanges à des dialogues de sourds. Ces logiques argumentatives divergentes

relèveraient de « quatre grands types de singularités rhétoriques » que Marc Angenot a repérés de façon constante dans ses travaux sur les débats politiques qui ont secoué la France, particulièrement au 19^e siècle.

Une première catégorie est celle de la « rhétorique réactionnaire ». Souvent présentée comme typique de la pensée conservatrice, celle-ci se construit principalement autour de quelques schémas argumentatifs bien connus visant à mettre en évidence (a) que le changement proposé par l'adversaire serait vain et contre-productif, (b) qu'il pourrait entraîner des effets pervers et (c) qu'il mettrait en danger les avantages acquis. Angenot ajoute à ce tiercé la notion clé de *l'engrenage*, ou *pente savonneuse*, tout en montrant par des exemples historiques que cette rhétorique réactionnaire n'est pas exclusive à la droite, mais peut aussi apparaître dans le discours anarchiste et libertaire.

Une deuxième coupure argumentative est celle de la « logique immanentiste », qui exclut de la discussion « ce qui problématise, antagonise ou transcende un réel circonscrit à l'ici-et-maintenant » (p. 327). Au nom de la rationalité, de la science et de la logique, cette famille d'esprits tend à rejeter comme billevesée toute proposition visant à instaurer un ordre nouveau. Angenot range dans cette catégorie les spécialistes d'économie politique qui, dans leurs débats avec les socialistes dans la France de 1850, présentaient les forces du marché comme des phénomènes naturels guidés par une main invisible à laquelle il était vain de vouloir se soustraire. Les tenants de cette logique tendent alors à accepter les dysfonctionnements

du système comme un mal nécessaire et bien préférable à une utopie qui entraînerait en terrain inconnu.

La « pensée conspiratoire » cherche à identifier, derrière les problèmes du monde, une idéologie ou une logique cachée et malveillante qui serait propre à une communauté que l'on va dès lors s'attacher à diaboliser. On retrouve ici la dynamique du bouc émissaire qui fut le ressort des persécutions, pogroms et génocides dont divers groupes furent victimes au fil des siècles. Cette pensée conspiratoire est caractéristique des idéologies de droite, mais il semble qu'elle tende maintenant à s'étendre à toute la société. À titre d'exemple, Angenot signale que, selon Richard Hofstadter, « 80 % des Américains pensent que le gouvernement cache la vérité sur l'existence de formes de vie extraterrestres » (p. 342), un état de fait que de populaires séries télévisées exploitent inlassablement.

Cette pensée conspiratoire apparaît souvent en connexion avec la logique du ressentiment mise au jour par Nietzsche et dont les fondements psychanalytiques ont été explorés par Scheler. Puissant moteur psychologique, le ressentiment se révèle un mode de production du sens, des valeurs, d'images identitaires, d'idées morales, politiques et civiques qui repose sur quelques présupposés et qui vise à un renversement des valeurs dominantes et à l'aboutissement de valeurs autres, inverses de celles qui prédominent, valeurs censées propres à un groupe dépossédé et revendicateur. (p. 343)

Les individus convertis à cette logique tendent à ressasser indéfiniment leurs griefs, même si ceux-ci reposent

sur un état de société qui n'a plus cours depuis une ou deux générations—voire plusieurs siècles. Offrant une grille totalisante d'interprétation du monde, cette idéologie du ressentiment, avec sa volonté d'inversion des valeurs dominantes, n'est pas sans affinité avec la pensée religieuse, à laquelle elle peut même servir de noyau dur, comme on le voit notamment dans le discours islamiste de dénonciation du Grand Satan occidental. Indifférente aux dénégations venues de l'extérieur, « la pensée du ressentiment a ainsi pour conséquence le repli sur les siens, le refus de l'altérité, de la diversité, le rejet rageur de toute aspiration à l'universel » (p. 347). Cette idéologie est souvent associée « aux vagues d'angoisse face à la modernité, à la rationalisation et à la déterritorialisation » (p. 349).

La quatrième grande singularité rhétorique est celle de la logique « utopiste-gnostique » caractéristique des « grands récits » qu'Angenot a étudiés dans un ouvrage précédent. Il s'agit en l'occurrence de la pensée militante progressiste et humanitaire qui a connu une floraison extraordinaire au 19^e siècle. Devant un état de société jugé désastreux et inacceptable, le militant utopico-progressiste se fait fort de redresser la situation en remontant aux causes premières dont celle-ci serait la manifestation et la conséquence logique. Pour les uns, la propriété privée sera ainsi identifiée comme la source de tous les maux, pour d'autres ce sera l'irrégion ou le *libéralisme*. Ce type de raisonnement se conjugue souvent avec une « logique de l'historicisme », en vertu de laquelle on croit discerner dans l'histoire de l'humanité une « loi du progrès ». Celle-ci est à la base des grandes utopies et a culminé avec la

pensée marxiste et le positivisme d'Auguste Comte. Selon Angenot, la logique utopique-gnostique est fondamentalement binaire, opposant sans cesse le bon et le mauvais, sans possibilité de moyen terme. Par voie de conséquence, les tenants de cette pensée sont imperméables à toute discussion : « l'ultra-nationaliste, l'antisémite, le stalinien, le Khmer rouge et l'islamo-fasciste [...] de leur point de vue ne furent et ne seront nullement blâmables puisque leur logique les conseille et les approuve, les exalte même » (p. 377).

Après ce tour d'horizon des divers dérapages logiques qui tendent à enfermer les opposants dans un dialogue de sourds, Angenot rejette comme une impasse l'idée de porter un jugement éthique sur les diverses coupures argumentatives car ces quatre positions ont un égal potentiel de dérapage et ont servi à justifier des actions blâmables. En tant qu'individu raisonnant, je serais donc réduit à « une position décisionniste qui donne le précédent à mes convictions sur celles de ceux que je juge et qui m'oblige à prendre en main le droit de condamner, du fait justement qu'il n'est pas d'arbitre qui me justifiera » (p. 382).

Cette position s'appuie évidemment sur un profond mépris de la doxa : « ce lieu trivial où toutes les idées savantes, justes et complexes, se transfigurent en simplistes platitudes, l'opinion étant une machine qui transforme en plomb tout ce qui est or » (p. 385). Cette exaltation de la raison individuelle sur la doxa vulgaire est classique et assurément fondée dans la plupart des cas, mais ne va toutefois pas sans poser question quand on admet avec l'auteur l'impossibilité de « donner une conception stable et unifiée de la raison » (p. 422). En outre, à

quoi bon argumenter si j'érige ma propre raison en critère ultime? On touche ici au point aveugle d'une démonstration par ailleurs très rigoureuse. Le procès de la doxa ne devrait en effet pas faire oublier que les institutions démocratiques ont été mises en place précisément parce qu'il est apparu que la confrontation des points de vue permettait plus sûrement d'approcher de la vérité que l'opinion d'un seul, fût-il philosophe et éclairé. Que ce soit dans un jury, un parlement ou une assemblée constituante, la discussion fait apparaître à chacun des participants des aspects de la question qui seraient autrement restés dans l'ombre. Certes, une assemblée peut tomber sous le coup d'une manipulation émotive ou rester prisonnière des préjugés propres à une culture donnée, mais plutôt que d'infirmer la validité du jugement des assemblées délibérantes, ce constat invite au contraire à élargir toujours davantage ces assemblées afin de faire participer l'ensemble des cultures à la recherche du vrai et du juste.

Marc Cheymol et Philippe Ollé-Laprune (dir.),
Aimé Césaire à l'œuvre

Paris, Éditions des archives contemporaines, en partenariat
avec l'Agence universitaire de la Francophonie (AUF) et l'ITEM,
2010, 270 p.

Thomas Demulder
Université Concordia

Voilà un ouvrage incontournable. À glisser entre les mains expertes ou novices de tous ceux qui s'intéressent au travail et à la pensée d'Aimé Césaire. À son *Cahier*, sa poésie, son théâtre, ses discours, ses essais ou, tout cela réuni comme c'est le cas ici, à ce qui constitue ce que l'on est tenu de considérer comme l'une des (si ce n'est LA) plus grandes œuvres de la littérature française, antillaise, « noire » et francophone des XX^e et XXI^e

siècles : le *poto-mitan* de cette Littérature, universelle, qui s'écrit avec un grand L.

Parce qu'on a beau chercher, dans cet exceptionnel ouvrage de 270 pages dirigé par Marc Cheymol et Philippe Ollé-Laprune, il ne manque rien. Tout y est, ou presque : une « complétude » dynamique et agencée, des (re)lectures méticuleuses et pertinentes, de la rigueur, de la diversité et une intention. Une intention collective à la fois nécessaire et audacieuse.

Car *Aimé Césaire à l'œuvre*, c'est aussi cela : le produit d'un « collectif solidaire » (p. 4) composé d'éminents spécialistes de Césaire, de « l'homme et de son œuvre ». Vingt textes de chercheurs venus du monde entier (Europe, Afrique, Antilles, Amérique latine, Amérique du Nord, Océan indien) pour se rencontrer les 8 et 9 octobre 2008 à l'École normale supérieure de Paris et profiter du colloque international qui y est organisé pour se placer solidairement (en « compagnonnage ») dans une triple perspective : rendre hommage, sur les lieux où il a étudié, au travail, à la pensée et à la mémoire du poète disparu quelques mois plus tôt; mais aussi, comme l'indique Bernard Cerquiglini dans l'ouverture, pour « mesurer l'aptitude [de ce collectif] à déboucher promptement sur la publication des *Œuvres complètes* d'Aimé Césaire » (p. 5) dans la nouvelle collection « Planète libre »; et de fait encore, comme l'annonce Marc Cheymol dans la présentation de l'ouvrage (p. 7-15), pour concrétiser « un projet institutionnel, celui de la collection "Planète libre" fondée en 2007 en partenariat avec l'Institut des textes et manuscrits modernes (ITEM) du CNRS et l'Agence Universitaire pour la Francophonie (AUF) [qui prend] la suite d'un projet antérieur, "Archives de la littérature latino-

américaine, des Caraïbes et africaine du XX^e siècle”, né 30 ans auparavant » (p. 7).

Voilà, en somme, ce qui explique la qualité et la portée de cet ouvrage qui est en fait beaucoup plus qu'une autre réunion d'actes de colloque consacré à Césaire. Ici, les intentions sont claires, clairement assumées, et les promesses tenues; du premier texte de Lambert-Félix Prudent (« Aimé Césaire : contribution poétique à la construction de la langue martiniquaise », p. 21-45) au sommaire (p. 267-270) qui, lui aussi très efficace, permet aux lecteurs de (re)trouver facilement les clés de l'ouvrage et les outils pour aider à la compréhension de l'œuvre et/ou à l'élaboration des interprétations proposées. Les promesses et le projet sont d'autant plus respectés qu'*Aimé Césaire à l'œuvre*, suivant le schéma pressenti pour l'édition des *Œuvres complètes* de Césaire dans « Planète libre », repose sur une méthodologie convaincante et éprouvée. Celle consacrée par *Archivos* (« une collection sur la littérature latino-américaine [...] engagée dans l'édition d'auteurs francophones des Caraïbes et d'Afrique », p. 8) qui, procurant une dimension proprement scientifique à cet ouvrage, permet également à la réflexion de circuler entre les différentes strates de l'entreprise césairienne (poétiques et politiques, esthétiques et éthiques, etc.) et, de fait, de (dé)montrer qu'elle est « au cœur de l'aventure intellectuelle du XX^e siècle » (p. 8) et qu'il s'y trouve aussi les prolégomènes d'une « pensée pour le XXI^e siècle », pour reprendre le titre d'un autre très bon colloque et ouvrage dédié à Césaire (*Aimé Césaire : Une pensée pour le XXI^e siècle*, Présence africaine, 2003, sous la direction de Christian Lapoussinière).

De sorte que, par rapport aux publications précédentes, cette édition présente trois grandes qualités (à l'instar de la méthode élaborée par les collaborateurs d'*Archivos*).

Le souci d'exhaustivité

Aimé Césaire à l'œuvre offre d'abord aux lecteurs et aux chercheurs une « complétude » (p. 11) organisée et dynamique. Même si, dans le cas de Césaire, il est difficile de viser l'exhaustivité, cet ouvrage organise et réunit déjà la (presque) totalité de l'œuvre : à la fois l'intégralité des textes poétiques, des pièces de théâtre (à l'exception d'*Une tempête*, une lacune peut-être) et l'essentiel des textes courts de Césaire. C'est dire la masse de données critiques offertes ici. En 270 pages, la profondeur, la pluralité et la diversité de l'œuvre et de la pensée de Césaire sont auscultées, confrontées et mises en perspective. Organisées aussi, pour plus d'efficacité : pour répondre « au besoin d'élucider les problèmes d'établissement du texte et d'expliquer leur résolution » (Cheymol, p. 12).

La rigueur, l'efficacité et le dynamisme de la structure

En effet, afin d'offrir un éclairage critique particulier et, surtout, d'homogénéiser cette diversité sans la dénaturer et/ou la cloisonner, l'ouvrage devait être rigoureux et structuré. Il l'est. Selon un mouvement circulaire qui, en quatre étapes, entraîne la lecture de la « naissance d'une langue » à « l'histoire du texte », à « l'édition de la poésie », du théâtre pour, dans un juste retour des choses, revenir à *la table de travail* avec Aimé Césaire, dans le secret et à l'endroit où cette langue et cette

œuvre sont nées (Jacqueline Leiner « Au travail avec Aimé Césaire (1976-1998) », p. 247-262).

La première partie est ainsi consacrée à l'examen de la langue et du lexique de Césaire (p. 21-94). Tour à tour et en toute complémentarité, Lambert-Félix Prudent (p. 21-46), André Thibault (p. 47-86) et René Hénane (p. 87-94) montrent clairement comment Césaire, puisant dans toutes les langues et tous les lexiques qu'il sent vibrer en lui (français, gallo-romain, amérindien, espagnol, africain, anglais, créole), invente une langue exceptionnelle et unique, à la fois neuve, innovante et agissante : déjà hybride, « lit sans drain de toutes les eaux du monde », pour reprendre la formule du poète. Cette partie, indispensable et bien menée, prépare aux lectures suivantes. L'association de ces trois premières contributions permet d'entrer parfaitement armé au cœur du texte césairien, comme le propose le chapitre suivant.

La deuxième partie s'intéresse à « L'édition de la poésie » (p. 95-142). Cinq chercheurs examinent divers problèmes posés par l'édition des grands recueils de Césaire, de façon chronologique et, une nouvelle fois, parfaitement complémentaire. Lilian Pestre de Almeida (p. 97-106) et Georges Ngal (p. 107-113) commencent par présenter les évolutions du texte, les différentes propositions et l'édition définitive du *Cahier*. Du cheminement à la naissance de l'œuvre, en somme : sa gestation. René Hénane, pour sa seconde contribution, transporte le lecteur dans « le labyrinthe de l'histoire de la composition des *Armes miraculeuses* » (p. 113-130). Lilian Kesteloot, quant à elle, revient sur les incessants remaniements dans l'ordre des poèmes de *Ferrements* et de *Moi, laminaire* (p. 131-136); alors que Mamadou Ba s'attache à

montrer comment « la relecture de ses œuvres antérieures amène l'auteur à une constante rectification du texte de l'ultime recueil de Césaire » (p. 137-142). Comme je le signalais plus haut, s'agissant de l'œuvre poétique : tout y est ! De sorte que c'est ici aussi, comme en témoigne le texte de Christian Lapoussinière (p. 225-245), un hommage au Verbe poétique de Césaire, à cette conception « ouverte » de l'écriture, des identités culturelles et du monde qui lui est si particulière et qui pénètre l'ensemble de son travail et de sa pensée ; sa production théâtrale notamment, à laquelle est consacrée la partie suivante.

Dans cette troisième partie (« L'édition du théâtre », p. 143-190), les pièces de Césaire sont présentées suivant trois tableaux (un quatrième aurait sans doute pu être ajouté, consacré à *Une Tempête*, 1969). Dans le premier, Alex Gil (p. 145-156) revient sur la découverte majeure qu'il a effectuée (l'Ur-texte de la pièce) et qui, selon les mots de Marc Cheymol, « bouleverse les connaissances sur la pièce *Et les chiens se taisaient* ». Suit la contribution de Paola Martini, dans laquelle, à l'instar de ce que ses collègues ont fait avec la poésie, l'auteure recense les différentes versions apportées à la pièce *La tragédie du Roi Christophe* (p. 157-172). Le dernier tableau revient à Antoine Tshitungu Kongolo qui, lui, livre de précieux éléments sur le contexte historique qui éclairaient la compréhension d'*Une saison au Congo* (p. 173-190).

La dernière partie, « Contextes : histoire, politique et écriture » (p. 191-262), est consacrée à « l'histoire du texte ». Ici, l'objectif est de replacer l'œuvre de Césaire dans son contexte littéraire, culturel, politique, artistique et même (presque) intime dans la dernière contribution de Jacqueline

Leiner (« Au travail avec Aimé Césaire », p. 247-262). Alain Ruscio, historien spécialiste de l'Indochine, apporte sa contribution à la connaissance des rapports entre Césaire et le communisme (p. 193-202); alors que le texte d'Albert James Arnold propose une véritable « lecture dans le temps » en se consacrant à l'étude des années de formation du poète, des premières années d'école à la période post-1950 (p. 203-214). Thomas A. Hale et Kora Véron, eux, présentent et anticipent sur la réédition attendue de leur monumentale *Nouvelle bibliographie commentée de Césaire* (p. 215-224). Cette contribution complète magistralement celle de Jacqueline Leiner, qu'elle précède directement.

Les actes de ce colloque permettent de définir les principes, de poser les premiers jalons de l'édition des *Œuvres complètes* de Césaire dans la nouvelle collection « Planète libre ». Ils confirment en tout cas l'importance de l'étude de la langue, la nécessité de replacer l'œuvre dans le contexte à la fois biographique et historique de son émergence, mais aussi les bienfaits de la rencontre, de la confrontation des points de vue et de la relation. Ce qui, à côté de la « complétude » dynamique et structurée qu'il présente, fonde l'autre mérite de cet ouvrage, de l'approche de l'auteur et de la littérature qu'il propose.

Choix des collaborateurs, nature plurielle des textes et diversité des approches

Comme le souligne Marc Cheymol, « l'étude critique se trouve déséquilibrée quand elle provient d'un lieu unique de production, acquiert une toute autre dimension si l'on réussit à

établir un dialogue réel entre différentes écoles d'étude du texte » (p. 9). L'autre point fort d'*Aimé Césaire à l'œuvre* est, conformément aux directives d'*Archivos*, de réunir des experts préparés qui, en « compagnonnage », créaient un « croisement d'optiques différentes [...] provenant de toutes les latitudes et de plusieurs options méthodologiques » (Amos Segala, d'*Archivos*, cité par Cheymol, p. 9).

De sorte que cet ouvrage ne fige pas l'œuvre de Césaire dans une interprétation bornée et/ou monolithique (sa négritude, par exemple, est donnée comme une strate parmi les autres). L'association de ces collaborateurs suscite la pluralité des lectures possibles de Césaire. Comme le souligne Bernard Cerquiglini, ce projet « vise à structurer un réseau international de critique textuelle » (p. 4). Un réseau/rhizome équilibré. Le discours des chercheurs français ou antillais, longtemps prédominants, ne monopolisent plus les débats. La qualité de l'ouvrage est aussi de laisser la place à la fois à la critique martiniquaise, européenne, américaine (Canada, États-Unis, Amérique latine, anglophone, hispanophone, lusitophone), de la Réunion ou d'Afrique. Il permet d'établir des liens et toutes les possibilités en matière de recherches francophones. Cette diversité des approches donne corps et sens au caractère pluriel d'une œuvre proprement universelle (hybride), d'une pensée qui a rayonné dans le monde entier.

Pour toutes ces raisons, *Aimé Césaire à l'œuvre* est un ouvrage essentiel, à mettre en évidence sur les rayons des bibliothèques (au moins) universitaires, bien en vue au rayon des produits de haute nécessité. Je salue cette entreprise parce que c'est à la fois un grand hommage à Aimé Césaire et une très bonne prospective scientifique, l'instrument idéal pour lutter

contre l'oubli (toujours possible) et pour le savoir. Mais aussi parce qu'il vise à structurer un réseau (rhizome, compagnonnage) international de critique littéraire francophone. Pour ce qu'il annonce et complète parfaitement bien, pour finir, l'édition critique des *Œuvres complètes* d'Aimé Césaire.

Claude Schopp, *Dictionnaire Alexandre Dumas*
Paris, CNRS Éditions, 2010, 659 p.

Roxane Petit-Rasselle
Franklin & Marshall College

Les spécialistes d'Alexandre Dumas *père* connaissent bien Claude Schopp pour ses travaux qui ont réhabilité l'auteur des *Trois Mousquetaires*. En effet, depuis plus de trente ans, les productions de celui qui est à la fois biographe, éditeur et critique ont valeur de référence. Le *Dictionnaire Alexandre Dumas* pourrait bien être leur couronnement.

Le bref avant-propos d'Alain Decaux, membre de l'Académie française et ancien président de l'Association des amis d'Alexandre Dumas, précède l'introduction — biographie courte, précise et vivante du grand écrivain. S'ensuivent, sur

plus de 600 pages, les « notices alphabétiques ». Elles s'apparentent à un pêle-mêle où se côtoie tout ce qui a trait à Dumas, qu'il s'agisse de phénomènes, de personnages réels, dont le passage fut éphémère ou qui entretenrent des amitiés durables avec Dumas, de collaborateurs, de protagonistes nés de la plume de l'écrivain ou de lieux géographiques parcourus par ce dernier. La chronologie biographique, puis celle des œuvres et, enfin, une superbe bibliographie sélective closent le dictionnaire.

D'aucuns reprocheront à la notice biographique la sélection de ses entrées. De fait, comme le suggère Schopp, elle pourrait être perçue comme subjective, injustifiée ou manquant de cohérence. Pourtant, la diversité des rubriques donne à l'ouvrage toute sa richesse, reconstituant le phénomène Dumas à la manière d'une mosaïque. Bien que le dictionnaire soit accessible à tous de par sa lisibilité et que l'on puisse y vagabonder librement, il cible néanmoins un public de spécialistes qui, s'il n'avait de pré-connaissances, ne saurait s'orienter spontanément vers bien des articles idoine.

Par ailleurs, les chercheurs apprécieront l'approche rigoureuse de Schopp. Ils trouveront, par exemple, deux entrées pour *Les Mohicans de Paris*, l'une pour le roman, l'autre pour la pièce de théâtre. La première fait état du collaborateur de Dumas, de la structure du récit, de l'intrigue et de la publication (feuilleton, format des volumes, etc). La seconde indique le lieu, la date et le nombre de représentations, les rôles attribués aux comédiens de l'époque, les difficultés d'écriture, les transactions avec la censure. En outre, dans les entrées concernant les personnages dumasiens, Schopp non seulement retrace leurs aventures fictives, mais expose encore leur

dimension historique. Nombre d'articles se voient complétés par des références bibliographiques, permettant aux lecteurs qui le souhaitent de poursuivre leur investigation.

Ce dictionnaire, qui complète avec bonheur le *Dictionnaire Dumas* publié en 1990 par Réginald Hamel et Pierrette Méthé, constitue à la fois un apport remarquable aux études dumasienne et un outil de travail efficace qui enthousiasmera son lectorat, grâce au brio et à la concision habituels de Claude Schopp.

Jean-Yves Tadié (dir.), *Proust et ses amis*
Paris, Gallimard, coll. « Les Cahiers de la NRF »,
2010, 295 p.

Thomas Carrier-Lafleur
Université Laval et Université Paul-Valéry Montpellier III

La grande amitié n'est jamais tranquille.
Madame de Sévigné, *Lettres*

Les études proustiennes, qui s'étalent maintenant sur près d'un siècle, sont devenues une science que l'on pourrait qualifier par le néologisme « proustologie », à l'instar de la « kfkologie » développée par Kundera dans ses *Testaments trahis*. L'expression a certes de quoi faire sourire, sans être pour autant dénuée de cynisme, voire d'amertume. Il faut regarder ce

qu'en dit Kundera, car un destin similaire semble avoir frappé et Proust et Kafka, ces deux monuments de la littérature du XX^e siècle : « la kafkologie développe, en variantes infinies, toujours le même discours, la même spéculation qui, de plus en plus indépendante de l'œuvre de Kafka, ne se nourrit que d'elle-même. Par d'innombrables préfaces, postfaces, notes, biographies et monographies, conférences universitaires et thèses, elle produit et entretient son image de Kafka, si bien que l'auteur que le public connaît sous le nom de Kafka n'est plus Kafka, mais le Kafka kafkologisé¹ ». La proustologie érige sa *doxa*, façonne une idée reçue. Elle propose le bon usage pour étudier Proust et pour lire son œuvre. C'est pourquoi il est possible d'avancer que, avec les années, au même titre que Kafka s'est fait « kafkologiser », les études proustiennes ont « proustologisé » Proust. Cela dit, cette pensée élaborée par Kundera pour l'auteur du *Procès*, même si elle reflète une certaine vérité qui fait foi de quelques tendances de la critique, doit être nuancée. Du moins dans le cas de Proust. La nuance majeure est que la proustologie, en dépit de son côté dictatorial, n'est pas *que* linéaire, univoque. C'est-à-dire qu'il est possible de la diviser en périodes ou en phases. Elle est donc fragmentée, polyphonique. On dit que tout a été dit sur Proust, mais en même temps rien n'a été dit. Relire Proust, c'est le réécrire. Il se crée un tissu intertextuel (au sens de Kristeva et de Bakhtine) et un plaisir du texte. Dans les lignes qui suivent, nous nous intéresserons à une dimension particulière des études proustiennes, celle que Barthes souhaitait développer avec son séminaire « Proust et la photographie » au Collège de France

¹ Milan Kundera, *Les testaments trahis*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1993, p. 54-55.

(séminaire qui ne sera jamais donné, compte tenu de la mort soudaine de l'auteur des *Mythologies*). Barthes voulait s'attaquer aux leurres de la *Recherche*, aux clés du roman, à travers les photographies des êtres qui ont gravité autour du moi social de Proust. Or, le problème des leurres ou des clés de l'œuvre est un problème de réception, de lecture. Connaître le monde de Proust, s'y plonger grâce à l'empreinte photographique ou à toutes autres sources biographiques, c'est proposer un autre modèle de lecture, à savoir un imaginaire de lecture. On élargit le sillage du roman. On permet une nouvelle herméneutique. Du coup, ce qui est mis sur un piédestal, ce n'est plus vraiment Proust (comme nom littéraire, auteur d'*À la recherche du temps perdu*), mais Marcel. Barthes le dit très bien, c'est « la naissance d'un investissement particulier de la personne civile de Proust : sa vie, ses amis, ses excentricités : le *Marcellisme* ». Du côté de chez Marcel. « Comme dans les annonces [...] : non-marcelliens, s'abstenir² ».

Un des moments forts de la *Recherche* peut nous éclairer. C'est une citation célèbre du *Temps retrouvé* où le narrateur parle longuement de son futur roman, qu'il compare aussi bien à un temple ou à une robe qu'à une cathédrale. Il a maintenant trouvé la clé pour l'écrire et, au passage, il établit une autre analogie : « Un livre est un grand cimetière où sur la plupart des tombes on ne peut plus lire les noms effacés. Parfois, au contraire, on se souvient très bien du nom, mais sans savoir si

² Roland Barthes, « Proust et la photographie », dans *La Préparation du roman I et II, Cours et séminaires au Collège de France (1978-1979 et 1979-1980)*, Paris, Seuil / IMEC, coll. « Traces Écrites », 2003, p.391 pour les deux citations. De ce séminaire, il ne reste que les notes personnelles de Barthes.

quelque chose de l'être qui le porta survit dans ces pages³. » Le devoir du critique, surtout quand on est du côté de Marcel, est de révéler ces noms effacés et d'illuminer l'être qui les porta. Le goût de l'archive atteint un autre niveau. On plonge dans la correspondance, les Mémoires, les Souvenirs⁴, les journaux, les carnets, les comptes rendus mondains, les notes de voyage. On retrace les généalogies à la recherche des descendants d'un temps perdu qu'il faut retrouver. On se fait enquêteur. On plonge la tête la première dans le temps à l'état pur qui fut celui de l'auteur pour revenir riche d'un butin. Au même titre que le héros proustien lors de « L'adoration perpétuelle » qui a lieu dans la bibliothèque Guermantes, on devient un être « extra-temporel⁵ ». C'est la tâche que se sont donnée Jean-Yves Tadié et ses collègues proustiens de premier ordre à l'occasion d'un colloque qui s'est tenu en 2008. Ce colloque, sous le signe de l'hommage, est aujourd'hui un beau livre : *Proust et ses amis*. Un morceau important de cette proustologie que Barthes nomma le marcellisme. Or, l'œuvre littéraire proustienne est une œuvre de mémoire. Le roman convoque ce devoir de mémoire. Du noir des caractères est éclairé un monde; et du texte imprimé émerge une nouvelle forme de sociabilité. De même pour le recueil *Proust et ses amis*, qui tente de transcender cette

³ Marcel Proust, *Le Temps retrouvé*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Classique », 1990 [1927], p. 210.

⁴ En voici quelques exemples : Céleste Albaret et son *Monsieur Proust*; Maurice Duplay, *Mon ami Marcel Proust*; Marcel Plantevignes, *Avec Marcel Proust*; Henry Bordeaux, *Souvenirs sur Proust*; Robert Dreyfus, *De monsieur Thiers à Marcel Proust et Souvenirs sur Marcel Proust*; Marie Scheikévitch, *Souvenirs d'un temps disparu*; Louis de Robert, *De Loti à Proust : souvenirs et confidences*; Robert de Montesquiou, *Les pas effacés*; Jean Cocteau, *Le passé défini*; Paul Morand, *Journal inutile*.

⁵ M. Proust, *Le Temps retrouvé*, op. cit., p. 178.

mémoire, de lui offrir un deuxième souffle. Secrètement, se dessine également un autre enjeu, majeur lui aussi. C'est la question du snobisme, de la mondanité. Trop souvent on se contente de fragmenter la vie de Proust. De la diviser en deux grandes périodes : d'une part la matrice des salons et des signes mondains, d'autre part la sortie du monde, la chambre de liège, la matrice de l'écriture pure. Pis encore, on associe vilement la vie mondaine de l'auteur à une perte de temps sans fondement avec l'œuvre. À l'inverse, ce qu'il faut comprendre, c'est que la *Recherche* se nourrit de ce temps perdu, qu'il ne faut pas seulement réduire à l'expression perdre son temps. Le roman médiatise la mondanité, il l'altère et l'amène ailleurs. La période des salons n'était pas moins épuisante pour Proust que celle où il écrivit son œuvre. En revenant rapidement au texte de Barthes, on remarque l'avertissement qui suit : « Ne pas oublier que Proust — avant de s'enfermer pour écrire la *Recherche* — a eu une vie mondaine *épuisante*, comme une véritable profession. Plus qu'un professionnel, un virtuose du mondain : *un militant*⁶ ». Un virtuose du mondain, un militant des salons, ne pourrait-on pas décrire ainsi le héros de la *Recherche* avec sa fulgurante ascension sociale? Certainement. Encore un paradoxe Proust : l'œuvre romanesque la plus importante du XX^e siècle est néanmoins issue d'un désir mondain. La tentation des salons. Un réseau social et, on y arrive, un réseau d'amis et d'amitiés qui sont loin d'être tranquilles. Un tel mode de vie perturbe-t-il l'œuvre? Non. Encore une fois, c'est le contraire. Réponse du berger à la bergère : de la mondanité Proust fait une esthétique, des salons une poétique. Une mystique du social est ancrée, à rebours, dans la *Recherche*, comme l'a bien saisi

⁶ R. Barthes, « Proust et la photographie », *op. cit.*, p. 394.

Guillaume Pinson : « De la mondanité, Proust propose une représentation désormais rétrospective, celle d'un temps révolu, qui est aussi une forme de bilan⁷ ». *Proust et ses amis*, en détournant de façon brillante les lieux communs de la critique traditionnelle biographique ou mondaine, nous propose alors un bilan de ce bilan. Une démarche « qui consiste à préciser le rayonnement d'un écrivain en étudiant son entourage » (p. 285). Un métadiscours sur Marcel qui rejoint Proust et sa *Recherche*. De la cime du particulier, on peut atteindre le général. Et, de la politique des amis de Marcel, on passe à une politique de l'auteur Proust. Ce réseau social des amis et des amitiés trace également un réseau littéraire souterrain — une nouvelle lecture de l'œuvre. Les splendeurs et les misères de l'amitié sont les métamorphoses du roman.

Amis/amitié

Peut-on associer librement la nébuleuse des amis avec la problématique de l'amitié? Il y a-t-il un fil rouge qui relie la valeur heuristique de l'amitié au style même de l'écrivain? Quelle est donc la place de l'amitié et des amis dans l'œuvre? Ce sont les questions que se pose Tadié dans son texte « L'amitié de Proust » (discours qui clôtura le colloque et qui ferme par conséquent le recueil, mais qui aurait vraisemblablement dû trouver sa place au début de l'ouvrage à cause de sa portée générale) : les amis « [n']entrent-ils pas en contradiction avec la condamnation portée par Proust sur l'amitié? Que pensaient-ils eux-mêmes de l'amitié de Proust? Peut-on extraire de la

⁷ Guillaume Pinson, *Fiction du monde. De la presse mondaine à Marcel Proust*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, coll. « Socius », 2008, p. 319.

correspondance, ou même de la *Recherche*, un *De amicitia*? » (p. 285) Si de telles interrogations surgissent, c'est que Proust était littéralement obsédé par l'amitié. Il suffit, en ouvrant *Le Vocabulaire de Proust*, de constater les quelque 1400 mentions faites au mot « ami » et à ses dérivés pour en avoir la preuve factuelle. Ainsi, dans la vie de Proust, les amis sont nombreux et diversifiés. De ces cercles d'amis, Tadié en propose *grosso modo* la division suivante (nous n'en reprenons que les noms les plus lumineux pour les marcelliens) : l'enfance (Jacques Bizet, fils du compositeur); le lycée Condorcet (Grehg, Dreyfus, Caillavet, Halévy, Robert de Flers); les salons (Reynaldo Hahn, le prince Antoine Bibesco, Bertrand de Fénélon, le duc de Guiche, Mme Straus, la comtesse Greffulhe, Madeleine Lemaire, Montesquiou, Edmond de Polignac); les milieux littéraires (Jacques Rivière et Gaston Gallimard de la *Nouvelle Revue Française*, Anna de Noailles — qui lui donna d'ailleurs l'idée de sa chambre aux murs de liège —, Anatole France, Gide, Cocteau, Morand); les milieux artistiques, qui vont des peintres aux conservateurs de musée en passant par le monde du théâtre et de la musique (la fille Lemaire, Jacques-Émile Blanche, Helleu, l'actrice Réjane, Delafosse, Risler, Fauré); les milieux diplomatiques (Robert de Billy, Henri Bardac, Jacques Truelle); le monde de la finance (les Finaly, Henri de Rothschild). La liste pourrait continuer, mais on a déjà compris son effervescence. Ces noms retrouvés sont ceux des tombes effacées dont parlait plus haut le narrateur de la *Recherche*. En d'autres mots, par l'amalgame et l'agencement de ces figures, et de bien d'autres, Proust a donné forme aux centaines de personnages qui habitent son roman. Une forme, certes, mais aussi une âme. Comment faire, d'une vie mondaine luxuriante, un roman peuplé? C'est une question de composition et une mise en scène du social. Une médiation

spectaculaire. Mais la question n'est pas réglée. En effet, qui sont les amis — et pas seulement les relations — du narrateur de la *Recherche*? Malgré l'utilisation constante du mot, on remarque que leur nombre est pourtant bien restreint. Il y a Bloch, et surtout Saint-Loup...

À partir de ce personnage ami, peut-on relever l'évolution créatrice du concept de l'amitié dans le roman? Essayons. Saint-Loup apparaît dans *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, mais c'est davantage avec *Le Côté de Guermantes* que son amitié avec le héros se manifestera. Proust laisse libre cours à son extrême sensibilité, ce qui nous offre bon nombre de scènes touchantes et sincères. Pensons à la séquence où le narrateur rend visite à son ami à la garnison de Doncière. Ce dernier venant d'être rappelé pour une opération militaire, il ne peut s'occuper du héros. Saint-Loup s'en veut de devoir laisser seul son ami, ne serait-ce qu'une seule nuit :

Préoccupé par l'idée de me voir passer seul cette première nuit, car il connaissait mieux que personne mes angoisses du soir qu'il avait souvent remarquées et adoucies à Balbec, il interrompait ses plaintes pour se retourner vers moi, m'adresser de petits sourires, de tendres regards inégaux, les uns venant directement de son œil, les autres à travers son monocle, et qui tous étaient une allusion à l'émotion qu'il avait de me revoir, une allusion aussi à cette chose importante que je ne comprenais toujours pas mais qui m'importait maintenant, notre amitié⁸.

Quelques jours plus tard, revenu de mission, Saint-Loup consacrera tout son temps au narrateur. Il prend soin de lui, lui fait visiter la ville, l'informe sur des stratégies militaires et lui

⁸ M. Proust, *Le côté de Guermantes*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Classique », 1988 [1920], p. 64.

présente ses camarades. C'est le grand soir de l'amitié. Saint-Loup acquiert alors une profondeur nouvelle, dont bien des personnages de la *Recherche* sont privés par le simple fait qu'ils ne sont pas réellement des amis du narrateur, une dimension humaine. Ce court récit en fait foi :

Il m'arriva un de ces soirs-là de vouloir raconter une histoire assez comique sur Mme Blandais, mais je m'arrêtai immédiatement car je me rappelai que Saint-Loup la connaissait déjà et qu'ayant voulu la lui dire le lendemain de mon arrivée, il m'avait interrompu en me disant : « Vous me l'avez déjà racontée à Balbec ». Je fus donc surpris de le voir m'exhorter à continuer, en m'assurant qu'il ne connaissait pas cette histoire et qu'elle l'amuserait beaucoup. Je lui dis : « Vous avez un moment d'oubli, mais vous allez bientôt la reconnaître. — Mais non, je te jure que tu confonds. Jamais tu ne me l'as dite. Va ». Et pendant toute l'histoire il attachait fiévreusement ses regards ravis tantôt sur moi, tantôt sur ses camarades. Je compris seulement quand j'eus fini au milieu des rires de tous qu'il avait songé qu'elle donnerait une haute idée de mon esprit à ses camarades et que c'était pour cela qu'il avait feint de ne pas la connaître. Telle est l'amitié⁹.

Saint-Loup restera, jusqu'à sa mort héroïque sur le champ de bataille, le grand ami du héros proustien. C'est également le souvenir qu'en garde le lecteur de la *Recherche*. Par son amitié avec le narrateur, il restera un des foyers les plus incandescents du roman. Ce qui va changer, c'est le discours sur l'amitié en elle-même. La valeur intrinsèque de l'amitié. S'opère ainsi une distinction dans l'œuvre entre l'amitié et les amis. Cette dichotomie s'installe à même le *Côté de Guermantes*, une fois le séjour à Doncière terminé, vers la fin du roman qui annonce la décadence propre au prochain tome, *Sodome et Gomorrhe*. De l'amitié, Proust écrit maintenant :

⁹ *Ibid.*, p. 96-97.

J'ai dit [...] ce que je pense de l'amitié : à savoir qu'elle est si peu de chose que j'ai peine à comprendre que des hommes de quelque génie, et par exemple un Nietzsche, aient eu la naïveté de lui attribuer une certaine valeur intellectuelle et en conséquence de se refuser à des amitiés auxquelles l'estime intellectuelle n'eût pas été liée. Oui, cela m'a toujours été un étonnement de voir qu'un homme qui poussait la sincérité avec lui-même jusqu'à se détacher, par scrupule de conscience, de la musique de Wagner, se soit imaginé que la vérité peut se réaliser dans ce mode d'expression par nature confus et inadéquat que sont, en général, des actions et, en particulier, des amitiés, et qu'il puisse y avoir une signification quelconque dans le fait de quitter son travail pour aller voir un ami et pleurer avec lui en apprenant la fausse nouvelle de l'incendie du Louvre¹⁰.

Lorsqu'on parcourt attentivement le long fleuve de la *Recherche*, on remarque deux choses quant à l'amitié : d'abord qu'elle se détache peu à peu des amis, ensuite qu'elle s'oppose de plus en plus à l'écriture et à la vérité. L'amitié représente un danger pour l'homme de lettres que devient le narrateur. Elle est maintenant associée à la conversation, qui est une des grandes haines de Proust (c'est ce qu'il reprochait, entre autres, à Sainte-Beuve). Ce passage du *Temps retrouvé* le prouve, en plus de mettre un point final à notre démonstration :

Le signe de l'irréalité des autres ne se montre-t-il pas assez, soit dans leur impossibilité à nous satisfaire, comme par exemple les plaisirs mondains qui causent tout au plus le malaise provoqué par l'ingestion d'une nourriture abjecte, l'amitié qui est une simulation puisque, pour quelques raisons morales qu'il le fasse, l'artiste qui renonce à une heure de travail pour une heure de causerie avec un ami sait qu'il sacrifie une réalité pour quelque chose qui n'existe pas¹¹.

¹⁰ *Ibid.*, p. 382-383.

¹¹ *Id.*, *Le Temps retrouvé*, *op. cit.*, p. 182.

On est devant la tentation nihiliste de Proust, mise en lumière ici par ce thème central qu'est l'amitié (qu'on l'encense ou qu'on la critique). Car au fond, la *Recherche* est le récit de la crise existentielle de son héros-narrateur. Il devra traverser un à un les cercles de l'Enfer pour se rapprocher de ce qu'est pour lui le Paradis, le souverain bien : la découverte de l'œuvre d'art, l'écriture et la création. Dans son texte, Tadié préfère parler de vie spirituelle, à laquelle s'oppose le maelström de l'amitié, elle-même doublée des abysses de la conversation : « La conversation empêche la vie spirituelle ou, au mieux, la dilapide [...]. La création seule exprime la vie spirituelle : elle ne vient pas de notre moi superficiel et social, mais de notre moi profond. Il faut faire silence pour l'entendre et l'écouter, dans la solitude à laquelle l'amitié nous donne l'illusion d'échapper alors qu'elle nous rend incapables de nous réaliser. » (p. 291) Mais il ne faut pas toujours lire les grands auteurs au premier degré. Derrière la surface de ce paradoxe exprimé très clairement par Tadié se trame quelque chose de bien plus important. De majeur. Il s'agit bien sûr du rapport entre l'amitié et l'écriture. De leurs affinités électives, si l'on peut parler ainsi. Ne serait-ce que pour cela, l'amitié fait sens pour Proust. C'est-à-dire qu'il sait l'utiliser pour arriver à ses fins. L'amitié est une étape importante dans l'apprentissage littéraire et esthétique du narrateur proustien. Néanmoins, la question se pose, pourquoi un *Proust et ses amis* si l'amitié est de prime abord nuisible à l'écrivain ? Nous ne sommes pas à un paradoxe près : « si Proust critique l'amitié, il ne critique pas les amis » (p. 286). Même si les amitiés sont compliquées et qu'elles peuvent s'éteindre, le souvenir des amis sera toujours cher à Proust. Rien qu'un souvenir ? Non, bien plus : « Proust, dans ses rapports avec ses amis, est au centre d'une toile d'araignée, qui

lui a permis d'abord d'échapper à la solitude du malade. Elle a aussi servi à sa documentation : [...] il a transformé ses amis en attachés de presse, en agents littéraires, en agents immobiliers, en brocanteurs » (p. 292). L'actuel devient virtuel. En d'autres termes, tout fait sens et tout doit servir le roman. Les amis comme l'amitié. Une politique des amis et une esthétique de l'amitié.

Pour clore le débat, puisque nous ne sommes pas au salon Verdurin; ce qui compte vraiment n'est pas de savoir si, oui ou non, on « en est ». Pour ou contre l'amitié, au final peu importe. L'important, c'est la place de choix que Proust lui réserve dans sa *Recherche*. Dans aucun autre roman moderne on ne peut retrouver un discours aussi suivi et aussi intense sur le concept de l'amitié. La *Recherche* est le dernier grand livre sur l'amitié, dans la tradition de Platon, Cicéron, Sénèque, Pétrarque, Montaigne ou La Fontaine, ou plutôt en réponse à eux (là où Cicéron traite de l'importance de l'amitié pour l'honnête homme, Proust s'intéresse davantage à l'amitié dans la vie de l'artiste, à savoir celle de son narrateur alter ego). Plus qu'un discours, Proust en fait une théorie. Et encore, une théorie qui s'incruste au sein du schème général de la création littéraire, enjeu proustien par excellence. Si l'amitié est omniprésente dans le texte, c'est que Proust en avait besoin, comme il avait besoin — dans sa vie et pour son œuvre — de ses amis. Le lecteur, d'une part comme de l'autre, qu'il soit du côté de Marcel ou de chez Proust, doit enfin commencer à y être sensible. *Proust et ses amis* est un bon point de départ.

Notes sur quelques amis

Outre celui de Tadié, duquel nous avons tenté de suivre les lignes de fuite, le recueil *Proust et ses amis* comporte treize autres textes. Parmi les auteurs, dont la plupart sont bien connus des proustiens et des marcelliens, se trouvent : Pierre Brunel, Mike Le Bas, Anne Borrel, Adrien Goetz, Mireille Naturel, Jean-Michel Nectoux, Thierry Laget, Laure Murat, Kazuyoshi Yoshikawa, Mihai Sturdza, Nathalie Mauriac, Antoine Compagnon, Roger Grenier. Et parmi les amis, que l'on connaît également : la comtesse de Noailles, les Finaly, Daniel Halévy, Robert Dreyfus, Jacques Bizet, Jean-Louis Vaudoyer, George de Lauris, Reynaldo Hahn, Édouard Risler, Jacques Rivière, Albert Le Cuziat, la comtesse Greffulhe, Charles Hayem, Mme Straus, Rodolphe Kann, Camille Groult, Georges Charpentier, Raymond de Madrazo, les frères Antoine et Emmanuel Bibesco, leur cousine Marthe, Edmond de Polignac, Paul Morand, la princesse Soutzo, Gaston Gallimard. Somme toute, l'ami le plus important, celui qui permet le rayonnement de tous les autres, reste Proust lui-même. Marcel, pour être exact. Mais comme le dit Mme de Sévigné, chère à Proust et à son narrateur, la grande amitié n'est jamais tranquille. C'est là l'intérêt de *Proust et ses amis*. En effet, ce qui aurait pu n'être qu'un simple ouvrage gentil, fleur bleue, est en fait un panorama riche de plusieurs points de friction qui donnent matière à réfléchir. Au-delà de l'hommage, c'est un lieu de réflexions. À la fois une présentation générale et une critique érudite. L'univers proustien est devant nos yeux fragmenté puis reconstruit à travers divers prismes, de la critique biographique à la génétique du texte en passant par l'intertextualité, l'intermédialité, tout en flirtant avec la transfiction (qui ne souhaite réécrire l'épopée proustienne en en comblant les manques?). L'ouverture est totale. De Proust, son œuvre, sa correspondance, ses amitiés et ses colères, on

crée la mosaïque d'une certaine modernité littéraire. Traversées de Marcel Proust — sa vie, son œuvre, son temps. Ce qu'offre *Proust et ses amis*, c'est un vivre-ensemble particulier, une nouvelle fréquentation avec ce grand auteur qu'est Proust par le biais de Marcel. De la pléiade d'amis évoquée, seuls quelques astres pourront retenir notre attention pour la suite. On y remarquera également les différentes méthodes d'analyses prônées par les intervenants.

Jean-Louis Vaudoyer — Vaudoyer, nous apprend Adrien Goetz dans son texte, était un critique d'art du début du siècle dernier. Aussi poète, essayiste, historien, romancier même. Cet éparpillement lui valut une mauvaise réputation et le menaça souvent de tomber dans l'oubli, faute d'avoir trouvé un public. Mais ce qui pour nous est le plus important, c'est qu'il comptait Proust parmi ses lecteurs. Parmi ses plus fidèles lecteurs, en fait. Par la suite, il le comptera parmi ses amis. « La rencontre de Proust et de Vaudoyer est liée aux Ballets russes » (p. 86), où Cocteau — encore un ami — emmena souvent l'auteur de la *Recherche*. Du coup, ces rencontres à la fois mondaines et artistiques ont encouragé Proust à parcourir l'œuvre littéraire de Vaudoyer. C'est une œuvre qu'il apprendra à aimer, ce qui le rapprochera de la personne de Vaudoyer, comme nous le montre cette belle lettre de 1910 : « J'ai beaucoup pensé à vous, beaucoup vécu avec vos vers délicieux, avec eux, par eux, à travers eux, en eux, grâce à eux » (cité par Goetz, p. 87). De conversations littéraires en conversations littéraires, accompagnées de nombreuses rencontres dans le monde, de sorties dans les musées ou à l'opéra, Proust viendra à considérer Vaudoyer comme son directeur spirituel, un professeur de beauté, un ami des arts. « Moi qui ai tant de

curiosité de votre pensée, de votre culture, qui espère toujours qu'un mot de vous m'indiquera un pays, un chef-d'œuvre qui me consolera ou rajeunira ma vie » (cité par Goetz, p. 87), peut-on lire dans une lettre de 1912, qui nous indique aussi les talents épistolaires de Proust, surtout en ce qui a trait à la flatterie et à l'éloge. Or, étant donné que leur relation s'intensifie, Proust ira jusqu'à demander à Vaudoyer des conseils quant à la publication prochaine du *Côté de chez Swann*. Pas seulement un document, le livre doit en plus être, formellement, une œuvre d'art. Un objet esthétique. La sensibilité visuelle de Vaudoyer étant remarquable, Proust sait qu'il faut s'en servir à bon escient. « À cet expert en tableau, il pose des questions qui renvoient à la lisibilité de cette surface plane qu'est la page » (p. 88). De plus, Proust interrogera Vaudoyer sur la question des titres : « Aimeriez-vous comme titre : *Les intermittences du passé*? Premier volume : *Le temps perdu*. Deuxième volume : *Le temps retrouvé* » (cité par Goetz, p. 88). Après, les questions seront d'ordre éditorial. Puis elles porteront sur les droits de traduction. L'amitié et l'œuvre d'art ne sont pas incompatibles. Au contraire. Mutuellement, elles arriveront à s'élever.

Les plus beaux textes de Vaudoyer sont ses nombreuses études sur Vermeer. Le peintre néerlandais a été le premier point de contact entre lui et l'auteur de la *Recherche* (on sait que Vermeer, avec Rembrandt et Moreau, était le peintre que Proust admirait le plus), avant que naisse entre eux une amitié intime. Or, nous explique Goetz, les écrits de Vaudoyer sont directement responsables de la réception de l'œuvre picturale de Vermeer par Proust. Information capitale pour tout proustien. En d'autres mots, Proust juge, critique puis apprécie les tableaux de Vermeer à travers les textes qu'a publiés

Vaudoyer dans les diverses revues d'art de l'époque. « Proust lecteur de Vaudoyer plus que spectateur de Vermeer » (p. 86). C'est bien sûr la *Recherche* qui va en bénéficier. Littéralement, Vaudoyer est l'œil de Proust. Comment définir la vision de Vaudoyer? Son style est impressionniste, voire romanesque. N'ayant rien à faire de l'écriture blanche, il souhaite être écrivain, pas écrivain. Proust l'a bien remarqué, en plus de l'encenser le plus souvent possible. Vaudoyer, donc, sait révéler comme nul autre les différents affects que contiennent les toiles de Vermeer, et ce, par une description très poétique de l'utilisation de la couleur par le peintre. À juste titre, Goetz insiste sur le passage suivant de l'un de ses articles : « si Vermeer nous fait songer au sang, il n'emploie que rarement les couleurs rouges. Mais le sang est évoqué ici non par sa nuance, mais par sa substance. Ce sera, si l'on veut, puisqu'il s'agit d'un nécromant, un sang jaune, un sang bleu, un sang ocre. Cette pesanteur, cette épaisseur, cette lenteur de la matière dans les tableaux de Vermeer, cette dramatique compacité, cette cruelle profondeur de ton nous procurent souvent une impression qui ressemble à celle que l'on éprouve en voyant la surface lustrée et comme couverte de vernis gras d'une blessure ou encore, en voyant, sur le carreau d'une cuisine, une tache qu'y fait le sang qui tombe et s'étale, sous quelque gibier suspendu » (cité par Goetz, p. 85-86). Ici, se dessine (c'est le mot) une métaphysique de la couleur. Surtout, Proust saura l'incorporer dans son roman. Au passage, on y décèle également la présence, masquée, de Vaudoyer lui-même. Nous parlons de la fameuse séquence de la mort de l'écrivain Bergotte, placée au cœur de *La Prisonnière*. Or, Bergotte, le seul écrivain de la *Recherche* si l'on exclut le narrateur, est aussi un reflet de Proust. Un autre personnage alter ego. Le moment de sa mort le montre bien,

puisqu'elle reprend un épisode biographique qu'a bel et bien vécu Proust. Comme lui, Bergotte, malade, sort de son lit de mort pour aller admirer une récente exposition de tableaux hollandais, en particulier ceux du maître Vermeer. Devant la *Vue de Delft*, considéré par Proust comme le plus beau tableau du monde, il est pris d'un malaise soudain. Tout cela, l'auteur de la *Recherche* l'a vécu. De surcroît, il l'a vécu aux côtés de Vaudoyer, qui a tenu à l'accompagner à l'exposition. Voici le moment fort de cette scène :

Mais un critique ayant écrit que dans la *Vue de Delft* de Vermeer [...], tableau qu'il adorait et croyait connaître très bien, un petit pan de mur jaune (qu'il ne se rappelait pas) était si bien peint, qu'il était, si on le regardait seul, comme une précieuse œuvre d'art chinoise, d'une beauté qui se suffisait à elle-même, Bergotte mangea quelques pommes de terre, sortit et entra à l'exposition. Dès les premières marches qu'il eut à gravir, il fut pris d'étourdissements [...]. Enfin il fut devant le Vermeer qu'il se rappelait plus éclatant, plus différent de tout ce qu'il connaissait, mais où, grâce à l'article du critique, il remarqua pour la première fois des petits personnages en bleu, que le sable était rose, et enfin la précieuse matière du tout petit pan de mur jaune. Ses étourdissements augmentaient; il attachait son regard, comme un enfant à un papillon jaune qu'il veut saisir, au précieux petit pan de mur. « C'est ainsi que j'aurais dû écrire, disait-il. Mes derniers livres sont trop secs, il aurait fallu passer plusieurs couches de couleur, rendre ma phrase en elle-même précieuse, comme ce petit pan de mur jaune » [...] Il était mort¹².

On l'aura compris, le critique en question n'est nul autre que Vaudoyer. Bergotte, que l'on rapproche de Proust — ayant eu le même malaise physique, mais Proust y survécut —, viendra à reconsidérer son style d'écriture non pas en raison du

¹² Id., *La Prisonnière*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Classique », 1989 [1925], p. 176-177.

tableau en lui-même, mais bel et bien grâce au commentaire qu'en a fait Vaudoyer. C'est dire qu'une partie de l'esthétique de la *Recherche* de Proust doit quelque chose à la vision de Vaudoyer, ce qui lui assure une place dans le roman. Une ontologie de la couleur, puis de la phrase. Et, par mise en abyme, le Vermeer de Proust était déjà dans les critiques d'art de Vaudoyer. N'est-ce pas cela une réelle amitié, ainsi qu'un hommage des plus sincères?

Jacques Rivière — Thierry Laget s'est donné le mandat de travailler sur cette figure énigmatique des lettres françaises qu'est Jacques Rivière. Mort jeune, à 40 ans, Rivière jouera néanmoins un rôle plus que majeur dans le milieu de l'édition moderne. Ami de lycée d'Alain-Fournier, il entretiendra des correspondances célèbres avec Artaud, Claudel, en plus de fréquenter Gide, Barrès, Suarès. Ses essais et articles sur la littérature moderne sont majeurs. Manifestes de la jeunesse littéraire. En 1911, il devient secrétaire de rédaction de la NRF. La liste d'auteurs qui, grâce à lui, seront publiés est tout simplement éloquente : Giraudoux, Mauriac, Perse, Romains. Qui plus est, c'est à Rivière que l'on doit les premiers grands textes sur Proust ainsi que son rapatriement chez Gallimard, après la guerre. Plus qu'un ami, Rivière est un défenseur de Proust. Un gardien du temple.

Dans un article de 1913, « Le roman d'aventure » (mais, finalement, il s'agit d'autre chose que de cela), tout juste avant la sortie du *Côté de chez Swann*, Rivière écrit qu'« [i]l faut s'y résigner : le roman que nous attendons n'aura pas cette belle composition rectiligne, cet harmonieux enchaînement, cette simplicité du récit qui ont été jusqu'ici les vertus du roman français [...]. Il nous faut enfin un roman gros comme *Monte-*

Cristo, imprimé sur un mauvais papier et dont les pages soient noircies du haut en bas par un caractère bien serré, un roman où rien ne puisse arriver à être inutile » (cité par Laget, p. 149-150). C'est une prophétie. Le premier tome de la *Recherche*, paru quelques mois plus tard, en sera l'apocalypse, la révélation. On devine l'enthousiasme de Rivière devant cette coïncidence. Mais s'agit-il vraiment d'une coïncidence? Bien sûr que non. L'histoire de la littérature semble parfois être dotée d'une volonté qui lui est propre. C'est une question de destin ou, en tout cas, croit Laget, une affaire de symétrie : « symétrie des préoccupations esthétiques et des situations littéraires, symétrie des goûts : ceux qui, en cette année 1913, vont inventer le XX^e siècle, auront aimé à la fois Balzac et Mallarmé, Manet et Gustave Moreau, *Tristan*, Offenbach et *Pelléas* » (p. 150). Rivière est donc un lecteur attentif de Proust. La *Recherche* est pour lui un événement, une fête. Or, si l'on ignore la politesse des relations purement mondaines de Proust, il sera le premier à louer son roman. Le roman s'ouvre à un nouveau public, un public lettré qui était loin d'être gagné d'avance, mais que Proust a toujours souhaité conquérir. En revanche, si l'on exclut les grands idéaux, il y a, nous dit Laget, un enjeu de pouvoir dans l'amitié entre Proust et Rivière : ce dernier « a pu [...] vouloir lier son sort de critique et de directeur de revue au succès d'une œuvre qu'il avait pressentie, auquel il a travaillé, et qui lui a permis d'asseoir son autorité, face à des aînés qui avaient été moins clairvoyants que lui, qui contestaient souvent ses choix et qui, pour cette raison même, perdirent peu à peu de leur influence » (p. 151). Proust est au cœur d'une guerre du goût. Elle sera finalement gagnée par Rivière et sa clairvoyance. Les lettres de Proust visant à le remercier sont très belles : « Enfin je trouve un lecteur qui devine que mon livre est un

ouvrage dogmatique et une construction! Et quel bonheur pour moi que ce lecteur, ce soit vous. Car les sentiments que vous voulez bien m'exprimer, je les ai souvent ressentis en vous lisant; de sorte que chacun de notre côté nous avons fait les premiers pas l'un vers l'autre et posé les jalons d'une amitié spirituelle » (cité par Laget, p. 152-153). Par contre, on note qu'il n'y a d'emblée aucune similitude entre Proust et Rivière, et que leur amitié, sans cet échangeur qu'est le roman, aurait été peu probable. C'est-à-dire? Proust est plus vieux, d'un autre milieu, Parisien, lève-tard, homosexuel, rentier, malade. Rivière, lui, jeune, limite adolescent, provincial, couche-tôt, bon père de famille, salarié, sportif en grande forme. « Rivière commence pourtant par prendre la défense de ce romancier si éloigné du milieu qu'il fréquente, affrontant l'hostilité de ses amis pour les convaincre qu'ils ont affaire à un écrivain de première stature » (p. 154). Convaincre qui? Claudel, Gide et compagnie. C'est que Proust et son livre sont attaqués de tous les côtés. De la gauche, qui le traite de snob, de mondain, lui reproche son oisiveté, de ne pas avoir fait la guerre. De la droite, qui le traite de décadent, qui dit qu'il n'a pas de morale. Cette attaque de Claudel est bien connue : « C'est Marcel Proust avec son dernier livre qui a déchaîné toute cette littérature malpropre qui jadis aurait amené *La NRF* en police correctionnelle ». Le bateau coule? Non, puisque Rivière est là, et il sait comment répondre : « Si j'eusse conservé quelque doute sur l'importance d'*À la recherche du temps perdu*, il m'eût été enlevé par la petite émeute à laquelle nous venons d'assister. Seuls les chefs-d'œuvre ont le privilège de se concilier du premier coup un chœur aussi consonant d'ennemis. Les sots jamais ne se mettent en révolution sans qu'il leur ait été fait quelque positive et vraiment cruelle injure » (cité par Laget, p. 155). Une fois le

calme après la tempête, l'amitié entre les deux hommes continue. Proust corrige les textes de Rivière, qui, lui, relit les manuscrits des tomes de la *Recherche* restant à publier. Proust ne sort plus de chez lui, mais Rivière le visite souvent. Il lui donne des nouvelles fraîches, lui parle des nouveautés dans les différentes maisons d'édition. D'une part, un espion efficace, un ami fidèle, un correcteur dévoué, un éditeur modèle; d'autre part, un oiseau de nuit, un maître à penser, d'un style nouveau, quelqu'un d'absolument moderne. Voilà le portrait. « Premier lecteur, premier critique, premier éditeur de Proust — premier par l'éminence, non par l'antériorité —, Rivière est aussi son premier disciple » (p. 157). Proust a donc formé un esprit; et l'amitié, quoi qu'en dise le narrateur de la *Recherche*, ne se borne pas toujours à la conversation. Une amitié créatrice, d'un côté comme de l'autre.

Albert Le Cuziat — Il n'était pas un proche de Proust. Il n'était pas un artiste. Pas un mondain non plus. À vrai dire, il n'était pas vraiment fréquentable. Néanmoins, nous dit Laure Murat, Le Cuziat deviendra l'ami de Proust; mais sa place dans le cercle de l'amitié est particulièrement complexe. Le Cuziat était d'abord le domestique de Proust. Et même s'il traîne parfois une réputation de snob, l'auteur de la *Recherche* a toujours apprécié ceux et celles qui le servaient. Alfred Agostinelli, son chauffeur, qui deviendra son amant et qui, après sa mort, se métamorphosera en Albertine ouvrant de la sorte tout un nouveau cycle dans le tourbillon romanesque de la *Recherche*. Céleste Albaret, une facette de la Françoise du roman, au service de Proust pendant ses années de rédaction, à laquelle elle participa d'ailleurs, lui proposant l'astuce des « paperoles » qui permirent à l'auteur moribond de travailler

différemment et plus efficacement ses manuscrits devenus de plus en plus illisibles. Pour Le Cuziat, ce sera plutôt différent.

« Au même titre qu'Olivier Dabescat, premier maître d'hôtel du Ritz, il appartient à cette nébuleuse d'informateurs, d'indicateurs qui, tout empreints de la dignité de leur fonction, glissent d'une main invisible et professionnelle dans leur poche les généreux pourboires que l'auteur de la *Recherche* donnait en échange de leur savoir » (p. 168). Et le savoir de Le Cuziat est grand. Grand et clandestin. En effet, après avoir été le valet de Proust, Le Cuziat ouvre un « établissement de bains » en 1913. En d'autres termes, nous explique Murat, il devient tenancier d'une sorte de maison homosexuelle. Il ouvrira un hôtel du même genre, en 1917. En plus de fréquenter ce lieu, Proust le transposera dans *Le Temps retrouvé* pour y révéler la véritable nature de Charlus. Et c'est le personnage de Jupien qui s'inspire de Le Cuziat. On éclaire une nouvelle tombe du roman. N'oublions jamais que la *Recherche*, bien que considérée à juste titre comme l'apogée des Belles Lettres françaises, est aussi un roman noir, étrangement inquiétant, profanateur et parfois inconvenant. Un ami comme Le Cuziat permit entre autres à Proust d'abreuver sa soif du mal, la construction de Sodome, puis de Gomorrhe. Pourtant, Proust était du genre à s'offusquer vivement d'une remarque déplacée, d'un mot de travers. Plusieurs de ses lettres tentent de corriger les mauvaises manières de certains de ses amis. Un paradoxe? Non, puisque le vice et la cruauté peuvent servir l'œuvre d'art. Le Cuziat en est le catalyseur, d'où son rôle privilégié dans la matrice proustienne. La face cachée de son univers. Avec lui, « pourvoyeur d'informations, entremetteur dans le secret le plus inavouable des dieux, Proust a trouvé une source sans

équivalent, dont il n'est pas près de se départir » (p. 171). Le Cuziat est un fournisseur. Or, des proches de Proust, par exemple sa bonne Céleste, lui reprochèrent souvent de tels rapports. Céleste est radicalement contre le voyeurisme de Proust, car il se faisait enquêteur sociologique dans les diverses maisons de passe gérées par Le Cuziat. « Mais, Monsieur, comment avez-vous pu regarder ça? », demande-t-elle à Proust. « Justement, Céleste, parce qu'on ne peut pas l'inventer » (cité par Murat, p. 171), lui répond-il. En 1918, une descente de police a lieu à l'hôtel Marigny. Le Cuziat, avec raison, était étroitement surveillé par les forces de l'ordre depuis plusieurs mois. Le commissaire Tanguy, dans son rapport au préfet de police, écrit donc : « Cet hôtel m'avait été signalé comme un lieu de rendez-vous de pédérastes majeurs et mineurs [...]. Des surveillances que j'avais fait exercer avaient confirmé les renseignements que j'avais ainsi recueillis. À mon arrivée, j'ai trouvé le sieur Le Cuziat dans un salon au rez-de-chaussée, buvant du champagne avec trois individus aux allures de pédérastes » (cité par Murat, p. 173). En continuant la lecture du rapport, leur identité est révélée. L'un de ces trois individus suspects nous intéresse particulièrement. On y lit, noir sur blanc : « PROUST Marcel, 46 ans, rentier, 102, boulevard Haussmann ». La grande amitié n'est jamais tranquille, surtout lorsqu'elle permet d'observer les penchants les plus inquiétants du cœur humain. Bien souvent, la vie est un roman.

Paul Morand et la princesse Soutzo — L'amitié est parfois ambiguë et difficile. C'est ce que nous apprend Antoine Compagnon avec son texte sur le triangle Proust-Morand-Soutzo. Le plus compliqué, c'est avec Morand. Il a lu Proust en 1914. Une lecture marquante. « C'est rudement plus fort que Flaubert » (cité par Compagnon, p. 247), dira-t-il. D'autres

éloges suivront. Ils tomberont dans l'oreille de Proust, et c'est en 1915 que l'auteur de la *Recherche* ira réveiller Morand chez lui, sonnant à la porte vers onze heures et demie du soir. Trente ans plus tard, Morand en fera le récit, célèbre, dans son *Visiteur du soir*. Il écrit aussi : « Ainsi débuta une amitié qui devait durer, [...] malgré mes longs et fréquents séjours à l'étranger — ou grâce à eux » (cité par Compagnon, p. 248). L'absence serait aussi importante que la présence... Quelque chose se cache entre ces lignes. Pour relever la difficulté d'être de la relation de Proust avec Morand, puis avec la princesse Soutzo, Compagnon nous présente quelques moments forts de leur amitié. La plupart, précise-t-il, sont « liés à des bévues, des impairs et des gaffes de Morand ou de la princesse » (p. 251). L'amitié n'est pas qu'un long fleuve tranquille.

Un de ces morceaux légendaires d'amitié est lié au désinvolte poème « Ode à Marcel Proust ». Mais l'auteur de la *Recherche* n'y vit point d'éloge. C'est un litige. Voici le petit poème : « Proust, à quels raouts allez-vous donc la nuit / pour en revenir avec des yeux si las et si lucides / Quelles frayeurs à nous interdites avez-vous connues / pour en revenir si indulgent et si bon? / et sachant les travaux des âmes / et ce qui se passe dans les maisons, / et que l'amour fait si mal? » (cité par Compagnon, p. 251). Comme on l'a vu avec Le Cuziat, Proust avait peut-être des choses à se reprocher, mais de là à ce qu'un tiers les expose en plein jour, même à mots couverts... C'est l'occasion pour lui de servir une leçon à Morand. Deux, en fait. Une sur la littérature et l'autre sur l'amitié : « Le sacrifice de toute préoccupation étrangère et notamment des devoirs de l'amitié à la littérature est un dogme que je ne pratique pas [...] je ne suis pas timide, mais vraiment je n'aurais pas affronté

d'éprouver ou de causer une douleur pareille [...] à un ami désarmé par sa tendresse » (cité par Compagnon, p. 252). La mésentente se dissipera. Même que Proust ira jusqu'à offrir une préface à l'ouvrage de Morand, *Tendres Stocks*, bien qu'il soit possible d'y voir une vengeance secrète et détournée, puisqu'au fond, Proust ne parle que très peu de Morand en particulier — celui-ci devient donc un prétexte — mais beaucoup de littérature en général. « Rien ne lie des amis comme des méprises surmontées » (p. 253), nous suggère Compagnon. La relation de Proust avec la princesse Soutzo, qu'il fréquentait très souvent avec Morand, qui deviendra l'époux de cette dernière, n'est pas plus évidente. Morand, fréquemment en voyage, laisse souvent seule sa bien-aimée. Proust se fait alors un devoir de jouer au chevalier, même au détriment de son œuvre. Cette gentillesse ne trouve pas toujours son pareil chez la princesse. À l'été 1917, la princesse quitta Paris sans le prévenir, pour ne revenir que quelques mois plus tard, sans plus d'avertissement. Cette indifférence va blesser Proust. Il confie ses idées noires à la princesse. Malgré tout, cette situation tragicomique laisse poindre toute l'ironie dont est capable l'auteur de la *Recherche*. Regardons cette lettre : « Vous reverrai-je? ou bien est-ce vraiment cette fois "Adieu Princesse"? Je pense aux vers de Musset : "S'il est vrai qu'ici-bas l'adieu de ceux qu'on aime / Soit un si doux chagrin qu'on en voudrait mourir ". Mais non il ne faut pas que j'exagère » (p. 253-254). Badinage. Un vaudeville. L'amitié devient un carnaval, un jeu de masques. La méprise et les complots sont parfois plus stimulants que l'harmonie et la bonne humeur.

« Ainsi, une amitié, ce sont quelques moments privilégiés élevés en mythes » (p. 263), dit Compagnon à la fin de son texte. C'est également de cette manière qu'il faut lire *Proust et ses*

amis. Les amis qui sont présentés sont parfois des dieux, des héros ou des fées de la grande mythologie proustienne que nous n'avons pas fini d'interpréter et d'allégoriser — dans le Temps.

Rêveries couleur du temps

Georges D. Painter, le biographe, a su utiliser au début de son *Marcel Proust* une belle formule du poète Keats pour illuminer la portée de son projet qui vise, à l'instar de *Proust et ses amis*, à éclairer la *Recherche* à partir de la vie de son auteur. Ce que dit Painter pourrait aussi bien être soutenu par le collectif dirigé par Tadié : « Il se trouve non seulement que la *Recherche* est entièrement fondée sur l'expérience de son auteur, mais qu'elle s'offre comme une histoire symbolique de sa vie, et qu'elle occupe une place unique parmi les grandes œuvres romanesques, du fait que ce n'est pas, à proprement parler, une fiction, mais une "autobiographie créatrice" [...] "La vie d'un homme d'une certaine valeur est une continuelle allégorie" dit Keats : *À la recherche du temps perdu* est l'allégorie de la vie de Proust, non pas une pure fiction, mais l'œuvre d'une imagination interprétant la réalité¹³ ». Le matériau premier de l'écriture proustienne est la vie. La vie dans son entièreté. Attention, il ne s'agit pas pour autant d'une vie héroïque, spéciale, mais bien d'une vie dans tout ce qu'elle a de symbolique. L'univocité du vécu est reprise par l'imagination et, surtout, par l'écriture. Comme la graine qui nourrira la plante. C'est la « valeur culturelle » de notre existence : de nous-

¹³ George D. Painter, *Marcel Proust. 1871-1922*, traduit de l'anglais par G. Cattau et R.-P. Vial, Paris, Tallandier, coll. « Texto », 2008, p. 11-12.

même, il faut atteindre le lointain. C'est à la toute-puissance de l'existence que rend hommage *Proust et ses amis*. Et il ne faut pas juger de ce recueil comme on le ferait d'un document ou d'un artefact, aussi littéraire soit-il. Pourquoi? À cause de Proust, évidemment. Dans cette autofiction avant la lettre qu'est sa *Recherche*, tout est significatif. Par ce curieux mélange de réalité et de fiction, tout refleurit. L'amitié est alors un mécanisme de l'œuvre. Les amis, des fondements. Des ancrages. *Proust et ses amis* nous propose une magnifique rêverie, la couleur de la Belle Époque. Les biographèmes proustiens sont autant de fragments d'un même monde qui, devant nous, est d'abord démonté, puis agencé à nouveau. Finalement, tout se cristallisera dans l'œuvre d'art.

Tadié, à la toute fin du recueil, formule l'hypothèse suivante : « La véritable amie, la grande amie de Proust, [...] c'est son œuvre ». Oui, ajoute-t-il, « son livre est son seul ami, dont, à notre tour, nous sommes devenus, dans le monde entier, les amis » (p. 294). L'amitié existe, comme l'amour. Comme la littérature. Pour conclure, il faudrait relire ce passage du tout jeune Proust, celui des *Plaisirs et les jours*, celui des « Rêveries couleurs du temps ». Il ne sait pas qu'il écrira un jour un long roman. La *Recherche* n'est encore qu'une idée. Il attend son amie, il l'espère, la chante. C'est ce qui frappe dans ce fragment nommé « Amitié » :

Il est doux quand on a du chagrin de se coucher dans la chaleur de son lit, et là tout effort et toute résistance supprimés, la tête sous les couvertures, de s'abandonner tout entier, en gémissant, comme les branches au vent d'automne. Mais il est un lit meilleur encore, plein d'odeurs divines. C'est notre douce, notre profonde, notre impénétrable amitié. Quand il est triste et glacé, j'y couche frileusement mon cœur. Ensevelissant même ma pensée dans notre chaude tendresse, ne percevant plus rien

du dehors et ne voulant plus me défendre, désarmé, mais par le miracle de notre tendresse aussitôt fortifié, invincible, je pleure de ma peine, et de ma joie d'avoir une confiance où l'enfermer¹⁴.

Cette amie, son œuvre, c'est avec confiance que Proust la trouvera. Avec elle, ce sera l'aventure d'une vie nouvelle. Une *vita nova*, disait Dante. L'amitié, même si elle est parfois un enfer, peut mener au Paradis.

¹⁴ M. Proust, *Les Plaisirs et les jours*, suivi de *L'Indifférent* et autres textes, Paris, Gallimard, coll. « Folio Classique », 1993 [1896], p. 181-182.

Jean-Luc Joly (dir.),
Cahiers Georges Perec n° 10,
« *Perec et l'art contemporain* »
Paris, Le castor astral, 2010, 523 p.

Marie Pier Jolicœur
Université du Québec à Montréal

Les rapports privilégiés qu'entretiennent la littérature contemporaine et les autres arts suscitent actuellement un intérêt indéniable, tant chez les littéraires que chez les historiens de l'art. De nombreuses publications récentes ont en effet attiré l'attention sur le désir de littérature des artistes contemporains et sur le goût réciproque que certains écrivains ont développé à l'égard des pratiques plasticiennes. Quatre ans après la parution du volume précédent, le dixième numéro des *Cahiers Georges Perec* questionne les origines de cette

réciprocité en s'intéressant de près aux zones de coïncidence et de contiguïté que se partagent l'œuvre de Perec et l'art contemporain. C'est à l'étude d'une réception posthume mais aussi d'un dialogue différé, lequel relèverait sans doute d'une sorte de « plagiat par anticipation », que se consacre ce numéro. Sous la direction de Jean-Luc Joly, cet ouvrage collectif procède en effet à l'examen d'un rapport d'échange mutuel : s'il propose avant tout une lecture de l'art contemporain en des termes perecquiens, il se réfère également à l'écrivain en tant qu'artiste contemporain. Ainsi l'ouvrage présente-t-il l'œuvre de Perec comme une forme de « précipité précoce » (p. 12) de l'art contemporain en même temps qu'il interroge la « perecquisition » (p. 42), délibérée ou non, des pratiques artistiques contemporaines.

L'hypothèse qu'avance Joly dans son introduction est relayée par la majorité des auteurs du recueil : les conjonctions entre Perec et l'art contemporain seraient trop nombreuses pour être « le seul fait du hasard » (p. 283). « Loin d'être anecdotique » (p. 88), ce rapprochement, affirment-ils en chœur, ne saurait relever « d'une généralisation esthétique arbitraire » (p. 91). La formulation d'une telle hypothèse nécessite une certaine forme de prudence; il serait en effet risqué de supposer un lien de filiation ou de causalité entre ces deux objets ou encore de gommer, par une comparaison abusive, la singularité des œuvres de l'écrivain et des artistes dont il est ici question. La plupart des auteurs évitent ces deux pièges; ils exposent, d'une part, les prolongements et les échos qui unissent l'œuvre de Perec aux œuvres plastiques contemporaines sans omettre de présenter les écarts et les oppositions qui les séparent et refusent, d'autre part, de penser

ce rapport d'échange sur le mode de l'influence ou de l'héritage. Tous ou presque préfèrent en effet parler de « cheminements parallèles » (p. 262), d'un « espace esthétique commun » (p. 274) ou de « points de contact récurrents » (p. 283). Pour Jean-Luc Joly, le véritable intérêt de ces rapprochements critiques se situe d'ailleurs dans cette nuance : si ces convergences sont selon lui « historiquement signifiantes », c'est précisément parce qu'elles n'ont pas été concertées.

Le contenu de ce numéro se laisse difficilement inventorier tant il est éclectique et généreux; on y dénombre en effet plus d'une trentaine de contributions en tout genre, auxquelles la brillante introduction de Jean-Luc Joly permet très heureusement de donner une cohérence. À défaut de pouvoir résumer chacune de ces études, je tâcherai donc de donner un bref aperçu de l'ensemble et de mettre en lumière les lignes principales qui s'en dégagent. Le volume se divise en quatre chapitres; cet ordonnancement, qui accuse un fort déséquilibre, s'avère néanmoins efficace. Le premier chapitre, « Préludes », comprend trois « études d'orientation générale ou panoramiques » (p. 12) qui exposent, en manière d'introduction, quelques-uns des enjeux essentiels soulevés par l'étude de la confluence de Perec et de l'art contemporain. François Bon propose ici une réflexion sur l'outil pratique et théorique qu'*Espèces d'espaces* est appelé à devenir pour les artistes s'intéressant aux diverses mutations de la ville; Christelle Reggiani interroge la dissymétrie entre la pauvre fortune littéraire et la foisonnante postérité plastique de l'œuvre perecquienne, tandis que Jean-Max Colard suppose que Perec soit la « figure source » d'un « auteur et démonteur d'expositions ».

Sont rassemblées dans le chapitre suivant — « Superpositions » — sept contributions proposant des rapprochements historiques entre l'œuvre de l'écrivain et celles des pionniers de l'art contemporain. Tandis que la plupart de ces études s'attardent à relever les techniques et les préoccupations qu'un artiste (Antonio Seguí) ou qu'un mouvement artistique (Fluxus, l'hyperréalisme, le Pop Art, le Nouveau Réalisme) partagent avec Perec, quelques-unes s'intéressent plutôt à un type d'œuvres spécifique (les monochromes) ou à une thématique particulière (le quotidien). Ce chapitre a le mérite, parmi d'autres, de réfuter l'idée reçue selon laquelle Perec ne s'est jamais intéressé à l'art de son temps. Bien qu'ils insistent volontiers sur les rapprochements revendiqués par l'écrivain lui-même, les auteurs de ce chapitre s'entendent pour affirmer que Perec se serait davantage reconnu dans ces mouvements qu'il ne se serait laissé influencer par eux, et ce, en dépit de témoignages parfois contradictoires : « Je m'inspire de ce que l'on appelle en peinture l'hyperréalisme. »

Réunissant une vingtaine de contributions, le chapitre suivant, « Confluences », est divisé en huit sections, chacune étant coiffée du titre d'une œuvre de Perec. Ces titres, qui servent de « tiroirs » pour « penser/classer » les conjonctions de l'écrivain et de l'art contemporain, ne réfèrent pas aux œuvres elles-mêmes mais plutôt aux questions qui sont développées dans chacune de ces sections. Les six premières sont consacrées à des thématiques : l'espace et les lieux (« Espèces d'espaces »), le quotidien (« L'Infra-ordinaire »), la mémoire et l'oubli (« Je me souviens »), le manque et le deuil (« La Disparition/Les Revenantes »), les classements, les listes

et la quête de l'exhaustivité (« Penser/classer ») et les œuvres sommes (« La Vie mode d'emploi »), tandis que les deux dernières s'intéressent, d'une part, à la confluence des arts graphiques et de l'œuvre de Perec (« Les Lieux d'une fugue ») et rassemble, d'autre part, quatre témoignages d'artistes contemporains se réclamant explicitement de l'œuvre de Perec (« Les Mots croisés »). Cette répartition, quoique ludique, n'est pas vraiment profitable : rarement permet-elle en effet de croiser les regards ou de dégager des lignes de force significatives, certaines sections ne contenant aussi peu qu'une ou deux contributions. Dans ce chapitre, comme dans les autres d'ailleurs, aucune étude ne se penche sur le cas d'une œuvre de Perec en particulier; toutes s'intéressent aux motifs et aux préoccupations qui caractérisent sa poétique. Fait à noter, ce sont ses œuvres les moins fréquentées qui sont ici le plus souvent citées. Les auteurs de cet ouvrage collectif s'intéressent en effet moins à ses œuvres majeures qu'à ses œuvres plus expérimentales (lipogrammes, tentatives d'inventaire, pièces radiophoniques, etc.), lesquelles semblent davantage propices à une réappropriation plastique. Tandis que certaines comparaisons proposées dans ce chapitre sont évidentes, certaines ayant déjà été soulignées ailleurs (Christian Boltanski, Sophie Calle, On Kawara, etc.), d'autres sont inédites et s'avèrent plus étonnantes (Thomas Demand, Édouard Levé, la série d'expositions « Super Normal »). L'ouvrage présente en effet un bel équilibre entre les œuvres phares de l'art contemporain et les œuvres les plus discrètes ou les plus récentes. Les rapprochements qui sont décrits dans ce chapitre se déclinent sur divers modes : préoccupations partagées, fonctions communes, démarches ou méthodes similaires, parallélisme des techniques artistiques et des pratiques

littéraires. Outre ces approches monographiques ou thématiques, ce chapitre comprend aussi des entretiens avec les artistes suivants : Joachim Schmid, François Morellet et Philippe Cazal.

Deux post-scriptum, réunis dans un dernier chapitre — « Postludes » — complètent le parcours. La contribution d'Irène Salas ouvre la problématique à d'autres territoires artistiques en interrogeant la postérité musicale de Perec tandis que celle de Jean-Pierre Salgas réfléchit à l'avenir muséographique de ce fécond rapprochement. Le commissaire de l'exposition « "Regarde de tous tes yeux, regarde" L'art contemporain de Georges Perec », présentée au Musée des Beaux-Arts de Nantes (2007) puis de Dole (2008) à l'occasion du trentième anniversaire de la publication de *La Vie mode d'emploi*, revient sur cet événement en affirmant notamment qu'il serait « grand temps de la refaire *ailleurs* et *autrement* ». L'ouvrage, enfin, est complété d'un texte « quasiment inédit » de Perec, « chemin de pierre », ayant été écrit à l'occasion d'une exposition de tableaux et de dessins de Pierre Getzler (qui lui adjoint ici une postface), de plusieurs reproductions d'œuvres en lien avec l'œuvre perecquienne et d'une « Bibliographie des études perecquiennes 1988-1989 ».

Cet intérêt pour les rapprochements entre l'œuvre de Perec et les arts n'est pas nouveau. Deux précédentes livraisons des *Cahiers* avaient en effet été consacrées aux rapports que Perec entretenait avec les arts visuels : le sixième, « L'œil d'abord... Georges Perec et la peinture » (1996), et le neuvième, « Le cinématographe » (2006). Ce qui distingue cette nouvelle publication, c'est le large spectre de disciplines artistiques convoquées : art conceptuel, vidéo, installation, design, bande

dessinée, illustration, musique... Il était temps que la recherche, qui s'était jusqu'à présent limitée, sauf exceptions, à l'étude des convergences de l'oeuvre de Perec avec la peinture, la photographie et le cinéma, s'ouvre à ces nouveaux territoires, ainsi que diverses expositions récentes suggéraient de le faire. Une telle ouverture aux divers champs de la création contemporaine insuffle bien sûr un certain vent de fraîcheur à la critique perecquienne. Si l'on retrouve dans ce numéro quelques collaborateurs réguliers des *Cahiers* — des chercheurs spécialistes de Perec tels que Cécile de Bary, Bernard Magné, Christelle Reggiani et Mireille Ribière —, on peut également y lire de nouveaux auteurs, parmi lesquels se trouvent des créateurs, des écrivains, des critiques d'art. Bien que les fruits de cet éclectisme, doublé d'une hétérogénéité de contenu et de forme, soient fort stimulants et très riches en ce qui concerne la réflexion sur les rapports d'échanges de la littérature et de l'art contemporains, force est de reconnaître que la plupart des articles de cet ouvrage n'apprennent rien de neuf au sujet de l'oeuvre de Perec. Les auteurs rappellent à plusieurs reprises qu'ils n'ont « fait qu'amorcer » la réflexion (p. 100) et qu'il n'est pas encore temps d'y mettre un point final. N'ayant pas la prétention d'épuiser le sujet, *Perec et l'art contemporain* est donc un ouvrage pionnier dont les premiers efforts s'avèrent inspirants et prometteurs. Il ne me reste donc plus qu'à conclure sur ces mots, empruntés à l'oeuvre au pochoir de Philippe Cazal, que l'on retrouve en quatrième de couverture de l'ouvrage : « Je veux une suite et pas une fin. »

Patricia Godi-Tkatchouk (dir.), *Voi(es)x de l'autre*
Poètes femmes XIX^e-XXI^e siècles
Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal,
2010, 603 p.

John C. Stout
McMasterUniversity

La publication, dans les années 1980 et 1990, de plusieurs nouveaux livres consacrés à l'étude de la poésie des femmes de France (anthologies, études critiques, numéros spéciaux de revues) a signalé l'émergence d'un champ de recherche demeuré jusque-là peu exploré. Les anthologies *Elles* (M. Sorrell, dir.), *Poésie en France : 29 femmes* (L. Giraudon et H. Deluy, dir.) et *Women's Poetry in France* (M. Bishop, dir.) ainsi que l'étude critique en deux volumes publiée en 1995 par M. Bishop ont contribué à la création d'une conscience

différente du domaine poétique. Le volume d'articles et de poèmes *Voi(es)x de l'autre* me semble important, car il continue ce travail des chercheurs et anthologistes des dernières décennies du vingtième siècle cherchant à promouvoir un intérêt critique sérieux donné à la poésie des femmes.

Ce nouveau volume est impressionnant, à la fois par la profondeur et l'intelligence critique des articles qui y sont réunis et par l'ampleur de sa portée. Sont incluses dans ce livre des études de l'œuvre des poètes femmes de trois siècles différents et d'un grand nombre de pays : la France, les États-Unis, le Canada, la Tunisie, la Colombie, la Finlande, l'Angleterre, l'Italie, l'Autriche, le Portugal. Comme l'affirme Patricia Godi-Tkatchouk dans son introduction, « [p]rendre les écrits des poètes femmes pour sujet de recherche n'est pas neutre » (p. 13). Elle remarque que ce type de recherche vise à faire « penser la question de l'inscription de l'altérité dans les écrits poétiques féminins » et à mettre en valeur le « rapport du poète femme à la tradition littéraire » (p. 14). Dans son introduction, Godi-Tkatchouk cite Simone de Beauvoir, nous rappelant le passage, vers le début du *Deuxième Sexe*, où Beauvoir remet en question la marginalisation culturelle de la femme, enfermée par le patriarcat dans la catégorie de « l'Autre » de l'homme. Cette présence liminaire des idées de Beauvoir — comme la présence fréquente dans *Voi(es)x de l'autre* de références aux textes d'autres féministes clés (Cixous, Irigaray, etc.) — indique, d'emblée, la perspective politique qui sous-tend le projet.

Le choix de poètes est ici très varié. Après des articles portant sur la poésie des grandes ancêtres (E. Bronte, E. Dickinson), la plupart des autres articles sont consacrés aux

textes des poètes du vingtième siècle. Certaines d'entre elles sont bien connues (S. Plath, A. Rich); d'autres sont considérées comme des poètes « mineures » (comme, par exemple, Ruth Fainlight ou Lorine Niedecker). L'inclusion de plusieurs articles sur l'œuvre de ces poètes « mineures » souligne les enjeux politiques du volume, comme Marie Étienne le constate dans sa postface : « Retrouver noms et œuvres de celles qui eurent plus de génie qu'on ne le croit, qu'on ne le dit, parmi les oubliées et les presque célèbres [...] est une tâche primordiale. » (p. 524) Le lecteur de ces articles doit se demander de quelles façons notre vision du surréalisme changerait si l'on donnait une place centrale à la poésie de Joyce Mansour ou quelle idée l'on se ferait de la Belle Époque si les voix de femmes comme Renée Vivien y avaient plus de place.

L'intérêt de *Voi(es)x de l'autre* vient également de l'inclusion d'articles et de poèmes de plusieurs poètes contemporaines, appartenant à deux ou trois générations différentes de femmes. Dans un de ces articles, Claude Ber décrit ainsi la situation de la poète : « Le "je" en poésie s'interroge » à la fois à travers son rapport à la langue et à travers son rapport au corps : « On ne peut pas ignorer [...] que cette accession au statut de "sujet" et de "sujet dans la langue et de la langue" n'a pas été évidente pour les femmes et demeure encore inaccessible pour bon nombre d'entre elles. » (p. 422) Les titres des différentes sections du livre révèlent divers aspects de cette lutte pour s'exprimer « Effacement(s) », « Subversion(s) », « Tissage des voi(es)x », « Explorations identitaires », « Voi(es)x à la croisée des genres ».

Le lecteur de *Voi(es)x de l'autre* pourrait regretter l'absence relative d'articles consacrés à la poésie expérimentale

(celle d'une Anne-Marie Albiach ou d'une Danielle Collobert, ou encore d'Anne Portugal ou Michelle Grangaud). Malgré cette omission, *Voi(es)x de l'autre* est sans aucun doute une contribution admirable à l'étude de la poésie des femmes, et de la poésie tout court.

Pierre Bayard, *Et si les œuvres changeaient
d'auteur?*

Paris, Minuit, 2010, 160 p.

Christian Vandendorpe

Université d'Ottawa

Si la critique littéraire a longtemps eu tendance à fétichiser la personne de l'auteur, ce temps-là est certes révolu. Plutôt que de mythifier l'auteur et d'en faire un tabou, notre époque préfère suivre la piste génialement ouverte par Borges avec sa nouvelle « Pierre Ménard, auteur du Quichotte » (1944), dans laquelle un spécialiste français de littérature espagnole se serait mis en tête de récrire le grand roman de Cervantes en le publiant sous son propre nom. L'idée que l'œuvre ne saurait se confondre avec la personne biographique de l'auteur et que les effets de sens qu'elle engendre peuvent être manipulés pour le plus grand profit du lecteur a, depuis, été théorisée par Barthes

et Foucault. Dans le domaine de la création, elle a ouvert la voie à l'autofiction et à divers jeux sur le concept d'auteur, comme on en trouve par exemple chez Marcel Bénabou (*Pourquoi je n'ai écrit aucun de mes livres*, 1986) et Dany Laferrière (*Je suis un écrivain japonais*, 2008).

Pierre Bayard exploite ici sur le mode critique ce riche filon. On se souvient qu'il avait déjà retenu l'attention avec *Comment améliorer les œuvres ratées?* (2000) et *Comment parler des livres qu'on n'a pas lus?* (2007). En 2009, il est revenu sur le concept oulipien de *plagiat par anticipation* jadis proposé par François Le Lionnais. Toujours dans la même veine, il explore maintenant diverses configurations où la relation de l'auteur à son œuvre est soit incertaine, soit volontairement brouillée ou, encore, gagnerait à être rendue fluide et mobile. Il traite ainsi d'une douzaine d'œuvres réparties en quatre sections.

Les cas où l'attribution d'un auteur à une œuvre est incertaine, en raison de son ancienneté, se prêtent très bien à ce jeu. Ainsi, parmi les nombreuses hypothèses proposées sur l'auteur de *l'Odyssée*, la plus originale est probablement celle de Samuel Butler selon qui cette œuvre aurait été composée par une femme, vivant en Sicile, encore jeune et dont le père était magistrat. Comme le montre Bayard, les effets d'une telle hypothèse sont loin d'être négligeables, car elle attire « l'attention du lecteur vers toute une série d'aspects qui n'auraient pas nécessairement frappé celui qui s'en tiendrait à l'hypothèse traditionnelle » (p. 24). C'est le cas de la place des personnages féminins, de la peinture des prétendants et de la rencontre d'Ulysse avec Nausicaa. Cet exemple d'attribution fictive confirme la thèse centrale de ce livre selon laquelle

l'auteur est une machine à mettre en marche l'imagination et à sécréter, sinon un véritable roman, du moins des éléments de fiction, plus ou moins développés et coordonnés selon les fantasmes du lecteur et la place qu'ils accordent à leur capacité de fantasmer (p. 28).

Hamlet est un autre cas particulièrement fécond de projection d'un *auteur imaginaire*. Bayard expose ainsi comment Sigmund Freud, poursuivant une intuition qu'il avait eue très tôt, s'est fait le champion de la thèse selon laquelle le véritable auteur d'*Hamlet* serait Edward de Vere. Ce dernier avait en effet perdu son père quand il était très jeune, et cet événement devait, selon le psychanalyste, contribuer à développer chez lui un complexe d'Œdipe inconscient favorisant le terrible débat intérieur auquel sera confronté son personnage le plus célèbre. La démarche de Freud n'est pas gratuite, cependant, car « l'établissement de la filiation avec Edward de Vere prouve l'importance de la découverte freudienne », ainsi que le signale Bayard (p. 37) en s'appuyant sur une analyse de Serge Viderman.

De même, les études relativement récentes visant à attribuer à Corneille le *Dom Juan* de Molière, entre autres pièces, a pour effet d'en faciliter une lecture « différente de ce qu'elle était, et par certains côtés enrichie » (p. 47). Là encore, Bayard montre l'intérêt de distinguer entre *auteur réel* (« personne physique ayant créé l'œuvre »), *auteur intérieur* (« part secrète de l'auteur dans laquelle s'effectue le processus de l'œuvre ») et *auteur imaginaire* (« représentation que les lecteurs se font de l'auteur d'une œuvre ») — ce dernier étant d'autant plus présent à la conscience du lecteur qu'il a été érigé en mythe par la tradition scolaire. Dans le cas de Molière et

Corneille, ces mythes ont pour effet d'amener le lecteur à n'en aborder les pièces que sous « leur aspect comique ou tragique au détriment d'autres directions de lecture possibles » (p. 49) et donc d'en réduire la richesse.

Dans une autre section, Bayard aborde des cas de changements partiels d'auteurs. Romain Gary s'est ainsi caché sous le pseudo d'Émile Ajar, afin de proposer une lecture de son œuvre ultérieure qui ne passerait pas par le prisme de ses premiers romans. Dans un texte posthume révélant la supercherie, Romain Gary s'en explique ainsi : « J'étais las de n'être que moi-même. J'étais las de l'image Romain Gary qu'on m'avait collée sur le dos une fois pour toutes depuis trente ans » (p. 58). Comme quoi, l'auteur réel peut se trouver en désaccord profond avec l'auteur imaginaire que le public voit en lui.

Dans le cas du sulfureux *J'irai cracher sur vos tombes*, l'alias de Vernon Sullivan est apparu nécessaire à Boris Vian non seulement pour aider à faire accepter l'extrême violence du récit, mais aussi parce que cet alias exprimait bien tout un aspect de sa personnalité qui le rapprochait de la culture américaine. En fait, comme le reconnaît Bayard, tout individu est constitué de diverses personnalités susceptibles d'apparaître selon les circonstances. Toutefois, « de par son travail sur soi et sur le langage, l'écrivain est conduit, plus encore que quiconque, à faire émerger les multiples personnalités qui l'habitent » (p. 70).

Parfois, la sensibilité particulière d'un auteur va se trouver mieux adaptée à un courant littéraire d'une époque postérieure, ce qui pourrait conduire chez certains à une accusation de « plagiat par anticipation ». Pour Bayard, « *Alice*

au pays des merveilles aurait ainsi pu être écrit par un écrivain surréaliste » (p. 78).

Ce dernier exemple prépare bien le lecteur de cet ouvrage au grand jeu de réattribution ludique de quelques œuvres bien connues. *L'Étranger* serait ainsi dû en fait à Franz Kafka, ce qui est assez défendable, tandis qu'*Autant en emporte le vent* serait de Léon Tolstoï, ce qui exige un peu plus de bonne volonté de la part du lecteur. Poussant un cran plus loin, Bayard imagine ensuite de jouer à ce jeu à travers les différents arts, allant de la philosophie à la musique en passant par le cinéma et la peinture : Freud pourrait donc bien être l'auteur de *L'Éthique* de Spinoza, Alfred Hitchcock celui du *Cuirassé Potemkine* tandis que le *Cri* aurait été peint par le grand compositeur allemand Robert Schumann. Brillamment menées, ces démonstrations en arrivent cependant à devenir assez prévisibles et à évoquer de très classiques sujets de dissertation.

Par ses postulats, cet ouvrage semblait fort éloigné de la critique du XIX^e siècle qui accordait une place considérable à la personne de l'auteur. Dans sa préface aux *Mémoires* de Saint-Simon, Sainte-Beuve rappelait ainsi l'enfance de ce dernier pour trouver une réponse à la question « Comment cette vocation historique si prononcée se forma-t-elle ? » Or, ce sont les mêmes points d'ancrage dans l'enfance de Tolstoï que Bayard invoque ici pour suggérer que l'auteur russe aurait pu être fasciné par la guerre de Sécession tout comme il l'avait été par « les récits de l'invasion napoléonienne » (p. 98). Par un curieux paradoxe de l'histoire, un jeu de réattribution qui avait été rendu possible par le découplage de l'œuvre d'avec son auteur réel, en arrive à ramener au premier plan les données

biographiques et la saisie de l'auteur sous une image cohérente—seule façon de produire des effets de sens crédibles et percutants. L'auteur est mort, sans doute, mais ses masques sont plus vivants que jamais !

Murielle Lucie Clément (dir.), *Les Bienveillantes*
de Jonathan Littell
Londres, Openbook Publishers, 2010, 350 p.

Désirée Lamoureux
University of Western Ontario

La controverse qui a entouré *Les Bienveillantes* de Jonathan Littell depuis sa parution en France en 2006 en a fait une œuvre polémique, primée par deux grandes institutions littéraires, l'Académie française et l'Académie Goncourt. Bien que plusieurs articles analysant ce roman aient été rédigés dans les mois qui ont suivi sa publication, il aura fallu attendre jusqu'en 2010 pour que paraisse un ouvrage collectif regroupant une vingtaine d'articles traitant uniquement de l'œuvre de Littell : les études regroupées par Murielle Lucie Clément dans *Les Bienveillantes de Jonathan Littell* sont le fruit d'univer-

sitaires qui, appartenant aux quatre coins du monde, s'entendent tous sur un point : *Les Bienveillantes* nécessite qu'on s'y attarde, car ce roman laisse la plupart du temps ses lecteurs perplexes et désorientés.

Mobilisant des approches et des méthodologies variées, ce collectif se pose avant tout comme un phare éclairant les recoins sombres de l'œuvre de Littell en vue d'en proposer une explication concrète et valide. Cependant, faute d'être organisés en parties ou en sous-groupes, les articles surviennent comme les pièces indépendantes d'un casse-tête. Laisant le lecteur libre de choisir par où commencer sa lecture, cette absence de relations structurées entre les textes ne facilite pas le labeur du lecteur, qui doit tisser lui-même les liens afin d'arriver à une interprétation d'ensemble de l'œuvre. Pourtant, si ce collectif parvient en partie à attribuer un ou des sens aux 900 pages qui constituent *Les Bienveillantes*, c'est peut-être grâce au fait qu'à la lecture des divers articles, le lecteur reconnaîtra des thèmes, des interrogations, des interprétations et des conclusions récurrentes.

D'emblée, Littell fait appel à la mythologie grecque à travers son titre : *Les Bienveillantes*. Selon Wladimir Troubetskoy (p. 19), il s'agirait plutôt, dans le roman, des Malveillantes (les Érinyes) que des Bienveillantes (les Euménides). Ces dernières, veillant à ce qu'Oreste ne poursuive pas son cycle de vengeance, ne jouent pas ce rôle dans *Les Bienveillantes*, Troubetskoy faisant correspondre le narrateur, Max Aue, à Œdipe plutôt qu'à Oreste. Toutefois, Pauline de Tholozany soutient, elle, que certaines séquences de l'œuvre de Littell, surtout celles correspondant au meurtre supposé de la mère et du beau-père de Aue, sont en fait une réécriture

moderne de *L'Orestie* d'Eschyle. Tholozany va même jusqu'à affirmer que Aue est un « anti-Cédipe » (p. 210). Patrice Imbaud confirme cette affirmation en parlant d'« une étrange analogie entre *L'Orestie* et le roman de Littell » (p. 190). En fait, des avis contraires font subsister la perplexité du lecteur, qui ne saura toujours pas à qui Aue ressemble le plus, à Cédipe ou à Oreste. La relation entre la mythologie grecque et *Les Bienveillantes* ne s'arrête pas là. Yolanda Viñas del Palacio, pour sa part, multiplie les correspondances entre l'œuvre de Littell et la mythologie. Selon cette auteure, la sœur du narrateur joue à la fois le rôle de Méduse et d'Eurydice, alors que Max Aue devient Orphée : forcé de ne plus se retourner vers le passé afin de survivre, Aue-Orphée perd son Una-Eurydice à jamais.

Si donc *Les Bienveillantes* entretient une relation évidente avec la mythologie grecque, l'intertextualité qui se manifeste dans ce roman ne se limite pas à l'Antiquité : les noms de Villon et de Céline reviennent à plusieurs reprises. Ainsi, l'incipit évoque le poème de François Villon, « La Ballade des pendus », ainsi que l'œuvre de Céline où Bardamu se pose comme le détenteur de la vérité. Aue est également en quête de vérité, comme le soutient Youssef Ferdjani, qui perçoit en Aue un filtre par lequel on entrevoit la barbarie. Sabine van Wesenthal met en lumière l'intertextualité qui existe entre *Les Bienveillantes* et les écrits de Theweleit, observant les similarités entre Aue et la théorie du sociologue allemand concernant la personnalité fasciste. Le fait de ne s'être jamais complètement séparé de sa mère et de n'avoir jamais constitué un moi fait de Aue, selon Theweleit, un véritable fasciste. Fondée sur la psychanalyse de Freud, cette approche est reprise dans *Le sec et l'humide* de Littell, où il s'agit d'un collaborateur belge, Léon Degrelle. En

fait, le titre même de cet ouvrage rappelle la théorie de Theweleit, qui fait correspondre respectivement le dur et le mou, ou le sec et l'humide, au fasciste et à l'ennemi (le Juif).

La métaphore de la dentelle, évoquée à la fois par l'emploi d'après-guerre occupé par le narrateur, chef d'une manufacture de dentelle, et par la forme du récit, revient elle aussi dans plusieurs articles. Antoine Jurga s'attarde à la forme de la narration, qui passe du réel historique à la fiction sans faille. Le récit des *Bienveillantes*, tissé à partir d'événements historiques, est parsemé de trous par lesquels le lecteur entrevoit le réel au moyen de photographies, de films et de documents évoqués et mis en scène par le narrateur. Ce processus d'« ajourage », cette capacité de passer de la lumière du réel à l'imaginaire obscur du narrateur, est aussi souligné par d'autres contributeurs, mais en d'autres termes. Ainsi, selon Édith Perry, ce serait l'alternance du rêve et de la réalité romanesque qui permettrait au lecteur de mieux comprendre les événements historiques évoqués. En se fondant sur la psychanalyse, qui voit dans l'onirique la parole de l'inconscient, Perry affirme que les fantasmes de Aue sont des reflets de la réalité. Toutefois, le narrateur n'interprète pas ses rêves, laissant le lecteur seul à déchiffrer ce que le rêve dit de la réalité. Peter Tame ajoute à cette perspective le concept de l'isotopie. Adoptant la même fonction que le rêve chez Perry, l'isotopie permet une plus grande compréhension de l'Histoire en dédoublant la réalité romanesque. En bref, le processus d'« ajourage », par la dichotomie réel/rêve ou réel/fiction, explique la difficulté qu'a le lecteur à attribuer un sens à ce roman dont les passages oniriques/imaginaires demeurent souvent sémantiquement hermétiques.

Si le sens de l'espace onirique du narrateur se dérobe au lecteur, ce n'est pas faute de minutieuses descriptions. À cet égard, Denis Briand attribue au narrateur un rôle d'observateur. Au cours de ses pérégrinations à travers l'Europe occupée et son paysage intérieur, Max Aue n'agit pas. Il ne fait que rapporter ce qu'il voit, sa participation étant toujours mise de côté ou minimisée. Marina Davies, pour sa part, évoque le motif de la flânerie pour faire du narrateur un témoin plutôt qu'un bourreau. Soulignant un problème à résonnance éthique — « le bourreau peut-il être témoin? » —, Davies montre que grâce à la flânerie, Aue reste à l'extérieur de l'événement, n'y participant qu'en tant qu'observateur. De même, Bocage-Lefebvre affirme que Aue voit, mais ne fait rien. Si son article s'attarde plutôt à la découverte de la psychologie du narrateur, Bocage-Lefebvre associe pourtant les paysages bucoliques, décrits méticuleusement par le narrateur, à sa capacité de converser. Au contraire de Briand, qui voit en la topographie du roman une descente aux enfers, Bocage-Lefebvre admet un côté positif à certains espaces romanesques.

Bien que l'idée d'un bourreau témoin puisse nous sembler invraisemblable — à ce sujet, Lanzmann est catégorique (p. 172) —, le narrateur de Littell possède une autre qualité invraisemblable : le fait d'être homosexuel. Néanmoins, les justifications que nous proposent Éric Levéel et Stéphane Roussel nous permettent de relativiser le précepte selon lequel l'homosexualité est antinomique au nazisme. Pour Levéel, l'homosexualité de Aue ne répond pas aux clichés du SS pervers et sadomasochiste. Il s'agit plutôt d'un détournement du désir du narrateur de devenir femme, de former un tout androgyne avec Una, sa sœur jumelle. Ainsi, l'homosexualité

représente ici le désir d'être Autre, d'être femme. Levéel démontre clairement que la fonction de la sodomie est de féminiser Aue. De plus, lors de ses escapades amoureuses, Aue s' imagine être Una prise par un homme, comme il l'a lui-même prise durant leurs épisodes incestueux de jeunesse. Ainsi, l'inceste perd son caractère ignoble pour évoquer le seul lien qui rattache Aue à l'humanité : Una. Van Wesenthal affirme pareillement que Aue est homosexuel pour se rapprocher d'Una. Pour Roussel, cependant, le désir de devenir Autre, toujours symbolisé par l'homosexualité du narrateur, correspond plutôt à son désir de changer de vie qu'à celui de devenir femme. Ainsi, à travers son homosexualité, Aue tenterait d'échapper à son rôle dans l'Histoire, à son rôle de meurtrier.

Bruno Viard, pour sa part, voit dans *Les Bienveillantes* non pas un récit sur le bourreau homosexuel nazi, mais un roman présentant un héros proprement littellien. Viard explique l'absence d'interprétation de l'auteur et l'incapacité de Aue d'expulser sa culpabilité en la justifiant comme provenant d'un projet d'écriture qui tente de rapprocher Max Aue des autres « héros » littellien. Pour Viard, la clé du texte réside chez son auteur. Cette explication du narrateur, bien qu'elle soit montrée à travers une comparaison entre Aue et les autres narrateurs littelliens, est cependant sujette à caution, car elle ne prend pas du tout en compte le rôle historique ou éthique du narrateur bourreau.

Quelques articles, dont ceux de Julie Delorme et d'Yves Boisseau, présentent des approches que les autres auteurs n'ont pas abordées. Il s'agit de la dialectique du bourreau et du comique dans *Les Bienveillantes*. Delorme voit dans la prise de

parole de Aue une tentative de démonstration de l'humanité du bourreau. Cherchant à se faire comprendre par ses « Frères humains », Aue écrit pour expier son passé. Toutefois, si Aue éprouve de la sympathie pour les victimes du génocide auquel il participe, il n'en sera pas de même pour les victimes qu'il *choisira* de tuer : sa mère, son beau-père, deux amants et son ami Thomas. Cependant, Delorme ne cherche pas à élucider la différence, qu'elle admet pourtant, entre les victimes du génocide et les victimes des cinq meurtres perpétrés par Aue. De Tholozany, quant à elle, s'arrête sur cette problématique pour identifier deux types de regard narratif, l'un propre au génocide, l'autre au matricide. En effet, si le génocide est décrit dans ses détails les plus abjects, le matricide est relégué à l'hors-scène : le lecteur (ainsi que le narrateur?) se trouve placé devant le fait accompli. Helena Duffy s'attarde, elle aussi, à la fonction du matricide dans le roman : ce meurtre permet à Max de se défaire de son passé, de tous les autres meurtres qu'il a commis. Selon une lecture kristevienne de l'œuvre, Duffy affirme que Aue se sépare de l'abject en tuant sa mère, en s'en séparant définitivement.

L'article d'Yves Boisseleau, lui, propose une lecture de l'ironie et du comique dans *Les Bienveillantes*. Boisseleau relève plusieurs registres du comique, tels le bouffon, le burlesque et le grotesque. Si le rire dénonce et démystifie, il a aussi la fonction de désacraliser le monstre : le nazisme. En effet, la plupart des procédés comiques relevés par Boisseleau portent atteinte à la culture allemande : la raillerie, la précision, la longueur des mots allemands, les titre de noblesse, « l'inanité de l'idéologie allemande » (p. 278). L'emploi du comique dans *Les Bienveillantes* peut choquer, mais, comme Boisseleau le

rappelle, *Le Dictateur* de Chaplin a joué sur le même registre. Alors pourquoi pas le roman de Littell?

En bref, *Les Bienveillantes de Jonathan Littell* propose des voies par lesquelles le lecteur peut interpréter le roman, qui demeure cependant à bien des égards hermétique. En fait, les vingt articles présentés participent d'une tentative d'explication qui propose une variété d'approches, mais qui n'aboutit jamais à donner la clé du récit. À la fin de sa lecture, le lecteur demeure toujours perplexe vis-à-vis du roman, car le collectif ne lui offre que des conclusions approximatives, qui ne sont pas au surplus reliées entre elles. Comme le roman, les articles se servent du processus d'« ajourage » pour mettre en lumière certains aspects de la forme et du contenu du roman, en en laissant d'autres dans l'obscurité. De fait, le travail d'analyse entourant *Les Bienveillantes* est loin d'être achevé, bien que *Les Bienveillantes de Jonathan Littell* témoigne d'un travail rigoureux de la part de chaque auteur.

Éric Le Calvez, *Genèses flaubertiennes*
Amsterdam/New-York, Rodopi, coll. « Faux Titre », 314 p.

Chantal Bouchard
Université Paris VII-Jussieu

On sait que pour les généticiens, le corpus des manuscrits de travail de Gustave Flaubert est une véritable mine d'or, tant sont abondants et variés les documents de genèse, qui vont des notes documentaires, des commentaires dans la correspondance, des plans généraux et partiels aux scénarios de plus en plus développés, puis aux brouillons, nombreux, aux mises au net contenant les ultimes corrections. On dispose ainsi des traces de tout le processus d'élaboration de ses œuvres, depuis les premiers balbutiements. L'étude de ces documents a déjà permis de comprendre la méthode de travail de Flaubert, qui est remarquablement exposée par Yvan Leclerc dans l'édition

génétique qu'il a donnée des *Plans et scénarios de Madame Bovary* (Paris, Zulma- CNRS éditions, coll. « Manuscrits », 1995). Comme le montre bien l'ouvrage d'Éric Le Calvez, le filon ne semble pas près de se tarir, bien au contraire.

Poursuivant dans la voie de ses études précédentes (Flaubert topographe : L'Éducation sentimentale. Essai de poétique génétique, Rodopi, 1997, et La Production du descriptif. Endogenèse et exogenèse de l'Éducation sentimentale, Rodopi, 2002), Le Calvez aborde la genèse de l'œuvre de Flaubert sous l'angle de la théorie de la production textuelle, qu'il cherche à développer, et nous offre ici dix études suivant trois axes.

Le premier axe est celui de la microgénétique, qui étudie la genèse d'un fragment d'une œuvre, d'une scène, d'une description, en fonction d'une question théorique précise. Les trois premiers chapitres illustrent cette approche. Dans « Le baiser de Félicité » (chap. 1), Le Calvez se penche sur les modes d'intégration diégétique d'un segment descriptif au cours de sa genèse. Il s'agit d'une description d'atmosphère en une seule phrase, lors de la scène de séduction entre Félicité et Théodore (Un cœur simple), dont on relève dix occurrences sur huit brouillons. Le Calvez montre comment Flaubert substitue progressivement la description d'atmosphère de cette scène à l'état où Félicité est plongée par le baiser de Théodore, faisant de cette description un élément narratif.

Dans le deuxième chapitre, « La charogne de Bouvard et Pécuchet », la succession des scénarios montre que Flaubert, dans le passage sur la philosophie, passe de l'idée et de l'envie de la mort, associées au nihilisme, à celle d'un tableau qui illustrerait la désespérance : la rencontre lors d'une promenade

d'une charogne de chien. Dès le quatrième scénario, (la charogne apparaît dans le deuxième), une note précise : « (éviter Baudelaire) ». Pourtant, la scène reproduit le mouvement général du poème et Le Calvez montre que celui-ci est en fait « un hypogramme (Riffaterre) qui génère un modèle diégétique et une structure scénique dont les composantes de base sont, terme à terme, reconnaissables par analogie » (p. 47).

Le troisième chapitre, « Salammbô dévoilée », étudie la construction du portrait de Salammbô lors de sa rencontre avec Mâtho dans le camp. C'est une description élaborée à partir d'un certain nombre de détails glanés par Flaubert dans sa documentation, mais qui entre en contradiction avec le portrait précédent, qui montre Salammbô préparée par sa servante en vue de la rencontre avec Mâtho. Le Calvez cherche à comprendre les raisons de cette discordance descriptive.

Le deuxième axe aborde les documents de genèse à la fois sous l'angle microgénétique et d'un point de vue macrogénétique, en ce sens qu'il suit la récurrence d'un objet ou d'un motif dans tout le récit d'un roman, ou encore qu'il compare des scènes similaires dans plusieurs œuvres.

« Le voile de Salammbô » (chap. 4), par exemple, étudie les modes d'émergence de réseaux métonymiques et de la thématique du voilage-dévoilement qu'ils construisent. D'abord par la manière dont les voiles se manifestent par rapport à la représentation initiale de Salammbô dans les scénarios (macrogénétique), puis par leur genèse dans la scène de la baisade (microgénétique).

Dans le cinquième chapitre, « Le portrait du père Bouvard », Le Calvez se penche sur la genèse d'un objet

récurent, le tableau représentant le père Bouvard qui apparaît dès le premier chapitre du roman, dans l'appartement de Bouvard. Il figure dans la description du déménagement, puis on le retrouve dans le salon des deux personnages. Enfin, il est déplacé dans le musée et deviendra un élément de décor pour la scène de la magie. Le tableau participe d'une double matrice qui est aussi celle de la diégèse : l'aspect comique du roman et son aspect encyclopédique, puisque l'objet en question vient chaque fois s'opposer aux attentes de Bouvard et Pécuchet et en annoncer les échecs.

Le va-et vient entre micro- et macrogénétique est encore illustré dans le chapitre 6, « Baisades flaubertiennes », où sont comparées les fameuses scènes dans *Madame Bovary*, *Salammbô* et *L'Éducation sentimentale*. C'est l'autotextualité qui est au cœur de cette étude : il s'agit de voir dans quelle mesure la formation de l'écriture en cours n'est pas inspirée par des textes sur le même thème écrits précédemment et n'influencera pas à son tour les écrits futurs de l'auteur.

Le troisième axe, celui de la macrogénétique ou génétique scénarique, regroupe quatre études. Le chapitre 7, « Bouvard et Pécuchet magiciens » aborde la construction, apparemment laborieuse, d'une scène, celle de l'évocation du père de Bouvard et du développement de la parodie.

Dans le huitième chapitre, « Bandole sera content », Le Calvez se concentre sur la genèse de l'horreur dans *Salammbô*, en particulier l'élaboration de la scène du sacrifice des enfants, brûlés vifs dans la colossale statue de Moloch. On a beaucoup reproché à Flaubert une sorte de délectation sadique, qu'il réfutera énergiquement dans son discours public, insistant sur l'exactitude de sa documentation. Cependant, sa

correspondance privée, où il qualifie la scène de « grillade des moutards », révèle une autre attitude...

C'est la genèse de l'idée de la focalisation externe de « La scène du fiacre » dans *Madame Bovary* qui retient l'attention de Le Calvez dans le neuvième chapitre. Une scène de baisade dont on ne voit rien, puisque ce qui est décrit est le fiacre et ses déplacements. Cette idée apparaît assez tôt dans le travail de Flaubert et figure dans l'un des scénarios d'ensemble. L'étude de ces scénarios montre que les deux scènes d'adultère du roman, celle avec Rodolphe et celle avec Léon, s'élaborent en parallèle. Et c'est justement ce parallélisme qui amène Flaubert à modifier le projet et à déplacer la focalisation de la deuxième scène.

Le dixième chapitre, « Génétique de la disparition » aborde les modes d'élaboration puis de disparition de l'ensemble d'une scène dans *L'Éducation sentimentale*.

Éric Le Calvez fait abondamment appel à des notions relevant de diverses approches théoriques, en particulier la narratologie et la sémiotique. Il montre aussi toute la richesse potentielle que la critique génétique peut apporter à la théorie littéraire en général et aux études flaubertiennes en particulier. Il souligne d'ailleurs dans son « Après-propos » combien la multiplication des corpus numériques flaubertiens — la transcription génétique des manuscrits rendus disponibles sur l'internet — promet un développement de la recherche impensable jusqu'à récemment.

Anne-Rachel Hermetet et Jean-Marie Paul (dir.),
*Écritures autobiographiques. Entre confession et
dissimulation*

Rennes, Presses universitaires de Rennes,
coll. « Interférences », 2010, 320 p.

Arnaud Genon
Nottingham Trent University

L'autobiographie au sens strict du terme délimite un corpus de textes obéissant à des règles — définies par Philippe Lejeune au début des années 1970 — et notamment à la première d'entre elles, le « pacte autobiographique », qui stipule que l'auteur, le narrateur et le personnage principal sont une seule et même personne. Cependant, Jean-Marie Paul note justement dans l'avant-propos du présent volume que « le pacte autobiographique est une pure convention, la règle du jeu, mais un jeu

ne cesse pas d'être un jeu sous prétexte qu'il obéit à certaines règles » (p. 11). Nombre d'œuvres littéraires incitent donc le lecteur à la méfiance : toutes les autobiographies qui se prétendent telles ne le sont peut-être pas et certaines œuvres qui échapperaient *a priori* au genre doivent être considérées comme se situant à la périphérie de cet espace. Ce vaste champ est ici désigné par l'expression « écritures autobiographiques », laquelle révèle bien, par l'emploi du pluriel, la multiplicité des pratiques, des dispositifs, des genres investis par l'*autobiographique*. Les écrivains se meuvent dans ce territoire pour tour à tour s'y confesser, s'y dissimuler, mettre en scène le « je », le contourner, l'exposer...

Les quatre parties qui composent le recueil sont autant de problématisations constituant des entrées dans ces écritures. Ainsi, les auteurs des vingt contributions interrogent dans un premier temps les différentes « manières de dire "je" », entre essai, récit et autofiction. Ils analysent ensuite la « reconstruction et [les] expositions du moi », puis se penchent sur « les tristesses du moi », en ce sens que l'autobiographie naît souvent d'une « insatisfaction » (p. 17) et que « son histoire se confond avec celle du pessimisme et de la mélancolie » (p. 17). Enfin, dans la dernière partie intitulée « Moi, Société et Histoire », il s'agit de révéler que l'écriture autobiographique a souvent partie liée avec l'Histoire et ses grands bouleversements.

Le « comment » de l'autobiographique : « Des manières de dire "je" »

La première étude, « Georges Gusdorf et l'"écriture de soi" : de la théorie à la pratique », de François Genton, n'aborde pas les

œuvres d'autobiographes mais celles des théoriciens de l'autobiographie que sont Georges Misch et Georges Gusdorf. L'analyse se focalise surtout sur le second d'entre eux, qui écrivit, en plus des deux volumes de *Lignes de vie* (Odile Jacob, 1991), *Le crépuscule des illusions. Mémoires intempestifs* (La Table ronde, 2002), texte « qui malgré la prudente désignation générique relève bien d'un genre plutôt introspectif » (p. 23). C'est ici l'occasion de revenir sur une polémique qui opposa le philosophe au théoricien de l'autobiographie Philippe Lejeune. Deux visions du « récit de soi » se confrontaient en effet, celle, selon Gusdorf, « purement mathématique » (p. 26) de Lejeune et celle du continuateur de Misch, « anachronique [...] dans l'univers de la critique universitaire française des années 1960 et 1970 » (p. 32) puisqu'issue du romantisme allemand. Sur les mémoires de Gusdorf, Genton remarque que l'on n'apprend que très peu de l'homme public et privé qu'il fut et qu'en ce sens, elles sont « au fond bien mal nommées » (p. 32). Elles mettent cependant à jour le relatif isolement intellectuel auquel dut faire face Gusdorf, auteur, nous dit le critique, qu'il serait toutefois temps de relire dans la mesure où son œuvre « pourrait bien avoir un impact libérateur et permettrait d'élargir l'horizon théorique et culturel des sciences humaines » (p. 33).

Il est presque étonnant de voir figurer ici une étude portant sur Stevenson qui, toute sa vie, fut réticent à l'écriture de soi. Dans « Le récit de soi comme jeu au regard de Robert Louis Stevenson », Bernard Forthomme confirme lui-même la surprise que l'on peut avoir tout en tentant d'analyser ce que dit cette « méfiance face à l'autobiographie » (p. 45) et sa « critique conjointe du journal intime et de la biographie » (p. 45). C'est que, selon Stevenson, l'autobiographie n'a

d'intérêt que lorsqu'elle permet de toucher « en soi et les siens, l'humanité entière » (p. 44) et que l'écrivain visait davantage dans son travail le « romanesque [...] c'est-à-dire un remède apporté à une défaillance flagrante de la fibre ou de la vibration poétique des lieux ou des événements » (p. 48).

Au contraire de Stevenson, « la pulsion autobiographique s'est manifestée tôt chez Sand » (p. 52) comme en témoignent *Lettres d'un voyageur* (1837) ou *Un hiver à Majorque* (1842), publiés bien avant *Histoire de ma vie* (1848). Bénédicte Garban, dans « *Histoire de ma vie* de George Sand : création de soi et fabrique du sujet écrivain », s'interroge sur les « véritables motifs de l'auteur » (p. 51) dans l'écriture de son autobiographie ainsi que sur les « différentes lectures et interprétations » (p. 51) que l'on peut en faire aujourd'hui. Elle remarque dans un premier temps que George Sand, consciente des dangers de l'autobiographie, décide de s'en prémunir en passant sous silence certaines péripéties de sa vie, préservant ainsi « des personnes côtoyées qu'elle n'entend aucunement impliquer » (p. 53). D'autre part, l'écriture de soi doit, pour Sand, revêtir une portée pédagogique et universelle comme pour détourner l'autobiographie de son caractère égocentrique au bénéfice d'un certain altruisme. Portée vers l'autre, vers l'Histoire, l'autobiographie de Sand se veut aussi, nous dit Garban, « entreprise de revendication et de construction identitaire » (p. 58), tentative d'aboutir à l'histoire d'une naissance à l'écriture qui dévoile « une vie prise dans un processus de création, la création de soi comme œuvre » (p. 61).

Christine Mondon s'intéresse aux « différentes formes du jeu autobiographique » chez Peter Handke et montre comment l'auteur autrichien s'inscrit, dans certains de ses textes, dans ce

qui relève d'une écriture autofictionnelle au sens large du terme : « les tours et détours qu'emprunte la narration, les postures adoptées par l'écrivain montrent à quel point l'écriture autobiographique handkénienne est une écriture complexe qui doit frayer sa voie pour inventer sa vérité » (p. 73). Paul Nizon investit lui aussi l'autofiction même si Anne-Marie Gresser, dans son étude « L'autofiction chez Paul Nizon », emploie là encore le terme dans un sens large. En effet, le texte le plus étroitement étudié ici, le roman de jeunesse intitulé *Stolz*, relève davantage, par l'absence de pacte, du roman autobiographique. En confrontant les textes de réflexion issus des *Carnets* de l'auteur et ce roman, Gresser révèle comment Nizon, dans la somme des « facettes fictionnelles de lui-même [...] livre [...] une estimation approximative de ce qu'est l'auteur — ou de ce qu'il aimerait être » (p. 84).

« *Reconstruction et expositions du moi* »

Aline Le Berre, dans « Parodie et déconstruction de l'autobiographie dans *Le chat Murr* d'E.T.A Hoffmann », met au jour la passionnante stratégie de l'écrivain pour se dire à travers la fausse autobiographie d'un chat. Tout en dénonçant l'autobiographie rousseauiste, en la parodiant, Hoffmann crée « un ensemble kaléidoscopique dans lequel il s'amuse à semer des indices, à fournir des bribes de sa personnalité » (p. 99) pour aboutir à une autobiographie codée, « une confession cryptée, qui prend la forme d'un jeu de miroirs » (p. 99).

Après l'étude de Marie-Claire Mery, qui analyse le « sens et les effets de la récurrence du thème du voyage » (p. 107) dans les écrits autobiographiques de Rudolf Kassner, Laurence

Teyssandier s'intéresse aux avant-textes d'*À la recherche du temps perdu* dans « Quand genèse et autobiographie se rencontrent : étude d'un curieux brouillon d'*Albertine disparue* ». La critique génétique est souvent riche d'enseignement dans l'exploration de la littérature autobiographique et autofictionnelle, car elle permet d'ouvrir des portes interprétatives inaccessibles à toute autre approche, donnant accès au laboratoire de la création. Le travail effectué, notamment sur le cahier 54 (qui deviendra *Albertine disparue*), révèle que le personnage de Charlus est — dans le passage étudié — construit comme un double de l'auteur aux prises avec les souffrances et la jalousie lors de « la tourmente qui marque le terme de ses relations avec Agostinelli » (p. 130). Le Charlus du cahier 54, nous dit Laurence Teyssandier, « invite à voir dans cet avant-texte un premier jet fortement teinté de l'expérience vécue [...]. Ce premier jet écrit à chaud aurait ensuite fait l'objet de tout un travail de réécriture [...] pour devenir le fameux épisode d'*Albertine* » (p. 130).

L'autobiographie peut aussi investir le genre biographique, surtout quand il s'agit de la biographie de ses propres parents, ainsi que le démontre Philippe Chardin dans « L'autobiographie en forme de biographie parentale, confession ou dissimulation de l'intime ? ». S'intéressant à quatre biographies parentales que sont *Une mort très douce* de Simone de Beauvoir, *Le Malheur indifférent* de Peter Handke, *Le Labyrinthe du monde* de Yourcenar et *Patrimoine* de Philippe Roth, le critique met d'abord en relief l'apparente absence d'intimité dans ces récits. Elle est notamment due à des effets de distanciation qui correspondent à « une sorte de visée spéculative, scientifique ou militante [qui] accompagnera

toujours les représentations de l'intimité familiale » (p. 133) chez ces écrivains. Cependant, ces auteurs étalent la vie de leurs proches alors même qu'ils restent très discrets quant à la leur, même si « un certain retour à l'intime à la fin de ces récits » se laisse entrevoir. Enfin, pour conclure cette deuxième partie, Danielle Risterucci-Roudnicky se penche sur les spécificités des autobiographies écrites dans une langue étrangère en révélant que « les œuvres écrites entre deux langues » (p. 155) livrent « la désirable dualité qui, dans les fêlures du moi, travaille l'écriture » (p. 155).

« *Les tristesses du moi* »

Dans cette troisième partie, seront abordés des auteurs aussi différents que Chateaubriand (étude sur les *Mémoires d'outre-tombe* par François Raviez), Franz Grillparzer ou Marguerite Duras (texte de Florence de Chalonge sur *La Douleur*). Jean-Marie Paul revient sur l'œuvre de Grillparzer, auteur dramatique autrichien du XIX^e siècle qui, à travers une « série de très courtes autobiographies » (p. 171) et son *Journal*, exprime un besoin de reconnaissance jamais satisfait. Enfance malheureuse, manque d'amour, sentiment d'avoir été, sa vie durant, incompris, voilà les maîtres mots d'une vie ressentie comme une suite d'échecs. Et quand les succès arrivent, la reconnaissance commence à poindre, « il s'interroge sur l'échec de sa vie personnelle, ce qui pour lui, comme pour tout un chacun, revient à dire qu'il n'est pas heureux » (p. 175). Cette situation, nous dit Jean-Marie Paul, est « typique de l'autobiographie » (p. 175) dans la mesure où elle « tend à être

l'histoire du mal d'être dont elle est issue » (p.176), ce qu'illustrent parfaitement les écritures du moi de Grillparzer.

Enfin, afin de faire le lien avec la quatrième et dernière partie, on trouve, pour clore ce troisième temps, l'article d'Anne-Marie Callet-Bianco, intitulé « L'autobiographie romantique, un genre en redéfinition. Le cas de Dumas et Berlioz », qui postule justement que « l'autobiographie romantique se situe à mi-chemin entre ces deux traditions [des Mémoires et des confessions], dont elle s'inspire » (p. 217) et qu'en ce sens, elle se situe à « la jonction du public et du privé, du moi et de l'Histoire » (p. 217). Partant des *Mémoires* de Dumas et de Berlioz, l'analyse tente ici de définir les « canons » de l'autobiographie romantique. Tout d'abord, force est de constater que ces deux artistes ont mis en scène leur vie, ont été amenés à la réécrire « en se calquant sur les modèles littéraires de leur époque » (p. 221). Par conséquent, ces deux vies ont vocation à devenir un roman d'apprentissage, en ce qui concerne leur jeunesse, une épopée afin d'évoquer l'histoire et plus précisément la révolution de 1830 et un (mélo)drame quant il s'agira de faire le récit de leur vie amoureuse. Ainsi, les autobiographies de Dumas et de Berlioz « obéissent à l'exigence romantique du mélange des genres » (p. 236) et doivent, par ailleurs, se lire comme des constructions puisqu'elles ne relatent pas exactement leurs vies comme elles se sont déroulées.

« *Moi, Société et Histoire* »

Klaus Mann fut durant sa courte vie un écrivain prolixe qui ressentit, à quinze ans d'intervalle, à 25 et à 40 ans, le besoin

impérieux « de coucher sur le papier [...] les éléments constitutifs de sa vie » (p. 256) dans deux autobiographies, *Kind dieser Zeit* et *Der Wendepunkt*. C'est que, nous dit Alain Cozic dans l'article qu'il lui consacre, le parcours de l'écrivain fut ponctué « par les soubresauts de l'Histoire », mais aussi parce qu'il voyait, pour le lecteur, un intérêt sociologique à relater l'évolution d'un individu allemand entre 1914 et 1945. En ce sens, sa vie méritait d'être écrite même si l'autobiographie n'échappait pas aux autres motivations que sont la recherche du « moi enfoui et enfui » (p. 267), la volonté de s'affirmer en tant que personne, nécessité renforcée chez Klaus Mann puisqu'« être le fils aîné de Thomas Mann n'est pas situation anodine » (p. 267).

Dans son étude, Raphaëlle Kabelis-Leclerc questionne « les écritures du moi de Georg Lukàcs » en se demandant ce qui a amené cet intellectuel engagé à écrire son autobiographie, d'autant plus que, dans *Mon chemin vers Marx*, texte pouvant être considéré comme sa première autobiographie, l'auteur s'effaçait devant « la figure colossale de Marx » (p. 292). Le philosophe n'appréciait guère ce genre mais il a investi pour réitérer sa préoccupation première de « réunir le sujet avec l'objet, de leur redonner leur identité réelle, chose qui se produit dans l'art lorsque le récepteur est confronté à un chef d'œuvre, qui guide aussi la pratique révolutionnaire et fonde l'adhésion au matérialisme dialectique » (p. 294). Cette dernière partie laisse aussi une place à des auteurs tels que George Orwell (étude d'Anne-Marie Baranowski) ou à l'intellectuel communiste Jean-Richard Bloch (article de Sophie Cœuré).

L'ensemble des contributions de ce volume a le grand mérite de mettre au jour la diversité des écritures autobiographiques, dans leurs modalités d'expression, en fonction des enjeux qu'elles s'assignent ou des périodes de l'histoire littéraire. Tout en laissant une grande place aux auteurs de langue allemande, sans toutefois s'y restreindre, les analyses révèlent ce qu'il y a de commun aux praticiens de l'écriture de soi mais aussi la singularité de chacune de leurs démarches. *L'autobiographique* est un vaste champ, parfois difficilement cernable, sans frontière puisque les traversant toutes. Complexe donc, il nous (re)donne à penser la littérature et celui que le structuralisme avait cru mort : l'auteur.